

GAZETTE

ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

POUR SERVIR A LA CONNAISSANCE & A L'HISTOIRE DE L'ART

DANS L'ANTIQUITÉ & LE MOYEN-AGE

MACON

TYPOGRAPHIE ET LITHOGRAPHIE PROTAT FRÈRES

1, RUE DE LA BARRE, 1

GAZETTE
ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS
DE L'ANTIQUITÉ & DU MOYEN-AGE

Fondé par J. DE WITTE et Fr. LENORMANT

---

publié par les soins de

J. DE WITTE
Membre de l'Institut

et

ROBERT DE LASTEYRIE
Professeur d'archéologie à l'École des Chartes.

ONZIÈME ANNÉE
1886

PARIS
A. LÉVY, ÉDITEUR
13, RUE LAFAYETTE.

Londres, Dulau and Co, Soho square. — **Leipzig**, Twietmeyer et Brockhaus.
Bruxelles, A. Deck. — **La Haye**, Belinfante frères. — **Saint-Pétersbourg**, Issakof.
Rome, Bocca. — **Milan**, Dumolard. — **Naples**, Marghieri.
Madrid, Bailly-Baillière. — **Barcelone**, Verdaguer. — **New-York**, Christern.

GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

LA MORT D'ÉGISTHE

BAS-RELIEF EN MARBRE DU MUSÉE DE CONSTANTINOPLE

(PLANCHE 1.)

Le fragment de sarcophage, reproduit pl. 1, peut passer à bon droit pour un des meilleurs bas-reliefs du Musée de Constantinople. Il est en marbre blanc et provient, croit-on, de l'Asie-Mineure. Dans son catalogue, M. Goold décrit ainsi cet antique[1] : « 27°. Fragment de bas-relief en marbre de Phrygie (Synnada Mygdonensis, Eski Kara Hissar), haut., 0m 87; long., 0m 54. Très beau travail de la plus belle époque de l'art. Provenance inconnue. Mort d'Alcibiade. » Puis, une histoire d'Alcibiade en vingt-six lignes et une dissertation de cinquante-cinq lignes sur le marbre de Phrygie.

En 1872, le journal l'*Orient illustré* publia, dans son second numéro, un fort mauvais dessin de ce bas-relief, accompagné de la description suivante, sans nom d'auteur : « *Tablette antique du musée impérial*. Fragment de bas-relief en marbre de Phrygie, haut., 0m 87; long., 0m 54. Ce travail très soigné appartient à la plus belle époque de l'art. Il représente la mort d'Alcibiade. » A cette note, le Dr Déthier répondit, dans le journal *Il Levantino*, par un article intitulé : *Note sur un bas-relief représentant la mort de Pyrrhus Néoptolème, fils d'Achille*. Cette attribution, le docteur ne l'exprimait point là pour la première fois; elle est déjà mentionnée par Albert Dumont dans son article sur le Musée de Sainte-Irène.

« X. Fragments de bas-reliefs, peut-être fragments de sarcophages. Ces fragments sont remarquables par le naturel de l'expression et l'énergie des mouvements. Ils appartenaient à des œuvres excellentes de l'époque gréco-romaine.

« Premier fragment : à gauche, guerrier nu, le bouclier rond au bras gauche, la lance au poing, s'avance vers un personnage également nu, qui, un genou en terre, cherche à se défendre et soulève des deux mains un objet semblable à un escabeau ; à ses pieds un des combattants est déjà terrassé.

« Second fragment : etc., etc. (Nous publierons plus tard ce second fragment, qui n'a aucun rapport avec notre bas-relief.)

1. *Catalogue explicatif d'un certain nombre d'objets contenus dans le Musée Imp.* Constantinople, 1871.



« Ces deux beaux morceaux de sculpture sont trop incomplets pour qu'on puisse déterminer avec certitude le sujet qu'ils représentent. Peut-être, pour le premier, faut-il voir, comme le suggère M. le Dr Déthier, Néoptolème surpris dans le temple de Delphes. Dans ce cas, l'objet dont il se sert pour se défendre, et qui, du reste, est difficile à reconnaître, serait un des meubles sacrés plutôt qu'un simple escabeau; l'ἐσχάρα, par exemple, dont parle Euripide (*Oreste*, V, 1665; *Andromaque*, 1088, etc.)[1]. »

Enfin, M. Salomon Reinach décrit ainsi notre bas-relief[2] :

« 157. H. 0m 87. Marbre de Phrygie. Fragment de sarcophage représentant le meurtre d'Égisthe ou celui de Néoptolème, fils d'Achille, surpris dans le temple de Delphes, et se défendant au moyen d'un des meubles sacrés du temple. Un des adversaires est déjà terrassé. Cet excellent fragment, où l'on remarquera surtout le modèle du torse nu de Néoptolème, appartient à la meilleure époque de l'art gréco-romain. »

Comme on peut s'en rendre compte, aucune de ces descriptions n'est d'une exactitude absolue. D'abord le bas-relief n'est pas en marbre de Phrygie, comme le disent MM. Goold et S. Reinach. Rien, ni dans le grain, ni dans la couleur du marbre, ne peut faire admettre cette assertion lancée par le premier directeur du Musée ottoman. Pour donner une idée de l'exactitude de M. Goold, il me suffira de citer de sa dissertation ce passage relatif au marbre de Phrygie : « D'après Strabon, la variété de la roche fournit indistinctement et en quantité considérable, un marbre d'un blanc jaunâtre, d'un grain fin et très cristallisé, qui cependant n'offre pas de résistance à la taille et répond à toutes les qualités qu'on exige dans le marbre de construction. Généralement, c'est la surface de la roche qui donne le marbre blanc. En entrant dans le cœur de la montagne, on en trouve qui est veiné de bleu, de lilas et de violet. » Or, Strabon ne dit rien de tout cela[3]; le géographe d'Amasia raconte seulement que : « Dans le commencement, cette carrière ne débitait que des blocs de petite dimension; mais, aujourd'hui, par suite du développement du luxe chez les Romains, on en extrait d'immenses colonnes monolithes qui approchent de l'albâtre par la variété des couleurs[4]. »

Ce marbre de Phrygie, ou, plus exactement, de Synnada, est une brèche violette, bien connue des architectes qui l'appellent, à tort, brèche d'Alep. C'est de ce marbre qu'étaient faites les colonnes du mausolée d'Hadrien, qui ornèrent ensuite la basilique de Saint-Paul hors les murs. Par contre, le bas-relief du Musée de Constantinople est taillé dans ce marbre blanc et saccharoïde qu'on trouve en abondance au dessus de la couche granitique dans tout le massif nord-ouest de la péninsule anatolique.

Quant au sujet représenté par notre bas-relief, il est impossible d'y voir le meurtre de Néoptolème et encore moins la mort d'Alcibiade.

La mort de Néoptolème est parfaitement racontée par Euripide dans sa tragédie

1. Cet article est daté du 10 août 1868, et a paru la même année dans la *Revue archéologique*, XVIII, p. 236.

2. *Catal. du Musée imp. d'antiq.* Constantinople, 1882.

3. Cette dissertation n'est pas empruntée à Strabon, comme le dit M. Goold, mais à Texier. Les deux dernières phrases sont copiées textuellement dans l'*Asie Mineure* de l'*Univ. pitt.*, p. 432, 2.

4. Strab. XII, 8, 14. Traduction Amb. Tardieu.

d'Andromaque : Néoptolème était près de l'autel de Delphes, entouré de brebis choisies pour l'offrande ; il considérait la flamme des victimes, quand une troupe armée, conduite par Oreste, fondit sur lui. Il recule, car il n'a point été atteint d'un coup mortel, et, arrachant les armes suspendues au portique du temple, il se retire derrière l'autel. Alors la foule lance sur lui une grêle de pierres, et l'aurait infailliblement accablé s'il n'avait paré les coups avec un bouclier rond ou dorien (ἀσπὶς). Enfin, se voyant environné de tous côtés, Pyrrhus abandonne l'autel et s'élance au milieu de ses assassins. Étincelant sous sa riche armure, il tient tête à ses ennemis, mais, enfin, vaincu par le nombre, il meurt frappé par un Delphien.

Lesches[1], Phérécyde[2], Pindare[3], Pausanias[4] et Strabon[5] rapportent des traditions différentes sur les causes de la mort de Pyrrhus, mais tous s'accordent pour placer la scène du meurtre dans le temple de Delphes et près de l'autel. Les monuments figurés s'accordent parfaitement avec la légende. Néoptolème est toujours représenté un genou sur l'autel[6] ; or, c'est sur un lit que se dresse le héros de notre bas-relief. Le sculpteur a même pris soin de reproduire les ondulations du matelas (κνέφαλον)[7], meuble qu'on ne trouve jamais placé sur les autels.

L'objet que le héros a saisi pour se défendre n'est pas un brasier, ἐσχάρα, comme le croit Al. Dumont, mais bien un escabeau, θρῆνυς ou θρανίον[8], meuble déjà connu dans les temps héroïques. Souvent les artistes, dans les scènes tragiques, placent cet objet dans les mains d'un des héros[9]. Raoul Rochette a depuis longtemps remarqué que sur la plupart des monuments figurés représentant la mort d'Agamemnon, Clytemnestre soulève de ses deux mains un marche-pied pour en accabler sa victime. « Il n'est pas impossible de douter que ce meuble, d'un usage si familier, ainsi reproduit constamment dans une scène si terrible, ne fût un élément tout à fait caractéristique du sujet en question, un trait emprunté à quelque tradition célèbre, et qui avait, sans doute, aussi été employé au théâtre dans une de ces nombreuses tragédies que le temps nous a enviées[10]. »

La présence, sur notre marbre, de ce meuble si intimement lié à la tragédie des Atrides, nous porte à croire que l'artiste a voulu y représenter le troisième acte de cette tragédie, la mort d'Égisthe. Rien, ni dans les poètes, ni dans les historiens, ne s'oppose à ce que nous voyions, sur le bas-relief du Musée ottoman, Égisthe frappé par Oreste et Pylade ; aucun des tragiques que nous connaissons ne décrit la scène du meurtre. Dans les Choéphores, le chœur se contente de dire : « Quel a été le dénouement du combat? Tout est fini, éloignons-nous. Oui, la lutte est terminée. » Dans Électre, le rideau se

1. Ap. Schol. Lycophron., 1232.
2. Stürz, *Fragm.* 72, 211 et suiv.
3. *Nem.*, VII, 58.
4. I, 13, 8 ; II, 29, 7 ; IV, 17, 3 ; X, 24, 4.
5. IX, 3, 9.
6. Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, pl. VII et XL.
7. Cf. *La vie antique, Grèce*, traduct. Riemann, Paris, 1884, p. 188.
8. *Etymol. magn.*, Hésychios ; cf. Hom., *Odyss.*, IV, 136.
9. Gori, *Mus. etrusc.*, II, CXX.
10. *Mon. inédits*, p. 146.

ferme, pour ainsi dire, avant que le meurtre ne soit accompli. Cette dernière pièce, cependant, nous offre un passage qu'il est bon de remarquer. « Conduis-moi, dit Oreste à Égisthe, à l'endroit où tu as égorgé mon père, afin d'y mourir de même. » Ces mots semblent faire allusion à une troisième version du meurtre, version conservée par la tradition étrusque, et aussi, croyons-nous, par notre bas-relief. La scène eut lieu « quand le char ténébreux de la nuit hâtait sa course ». Clytemnestre était couchée sur un lit. Telle la représentent les monuments étrusques au moment où son fils va la frapper[1]. Il n'y a donc rien d'étonnant qu'on ait représenté aussi Égisthe sur un lit luttant contre les deux héros.

Sur le bas-relief de Constantinople, les deux héros sont armés de grands boucliers ovales propres à la Phocide[2]. Or, d'après la légende, n'est-ce pas comme deux habitants du nord de la Grèce que les héros se présentent à Argos? « Nous parlerons, Pylade et moi, dit Oreste, dans les Choéphores, la langue qu'on parle près du Parnasse, nous imiterons l'accent de Phocide. » Et plus loin : « Je suis de Daulis en Phocide. »

Des deux têtes d'Oreste et de Pylade, une seule est conservée sur notre bas-relief; elle est jeune et imberbe, détails qui conviennent aussi bien à Oreste qu'à Pylade; de plus, elle est coiffée du casque αὐλῶπις. Quant à Égisthe, la plupart des monuments figurés le représentent également imberbe et les cheveux frisés[3]. Dans toute cette tragédie des Atrides, il n'y a qu'Agamemnon qui soit représenté barbu, et cela seulement dans les œuvres d'art postérieures à Polygnote[4].

Un détail que personne jusqu'ici n'a mentionné, et qui cependant est d'une grande importance, c'est le fragment d'aile qu'on voit à droite, dans le champ, entre le matelas et l'escabeau soulevé par Égisthe. Cette aile indique, sur notre bas-relief, la présence d'Érinys, « cette déesse dont le temps révèle la puissance et qui ramena, dit Eschyle, un fils dans la maison paternelle. » On sait le rôle que joue cette ancienne divinité dans l'Orestie. C'est Érinys « qui appelle à grands cris le meurtre »; c'est elle qui « va boire le sang d'Égisthe, c'est la troisième coupe, dit Oreste, qu'elle aura remplie ». Rien d'étonnant donc que l'artiste ait représenté cette déesse près de l'amant de Clytemnestre[5].

Constantinople, janvier 1886.

AL. SORLIN DORIGNY.

1. Wicar, XX, 4; Uhden, *Ub. d. Todtenkist*, 42, 43; R. Rochette, *Mon. inéd.*, p. 182. Cf. Lucien, *De domo*, 23.

2. Albert Dumont, dans le passage cité plus haut, nous dit : Guerrier nu, le bouclier rond au bras gauche, la lance au poing. — Il y a là deux petites inexactitudes. Le bas-relief n'a pas été mutilé depuis son entrée au musée. La planche que nous publions est faite d'après une photographie prise pendant la direction du Dr Déthier, et comme on peut le remarquer, il n'y a nulle trace de lance; de plus, si les boucliers primitivement avaient été ronds, le rebord de celui du premier héros aurait été tangent au nombril d'Egisthe et, partant, le sculpteur n'aurait pu faire ni le bras du second héros, ni l'ὄχανον de son bouclier.

3. R. Rochette, *Mon. inédits*, pl. XXVIII.

4. Pausan, X, 30, 1.

5. Decharme, *Mythol. de la Grèce*, p. 399. Cf. Raoul Rochette, *op. cit.*

COUPE D'ARGENT

DE LA DÉESSE NANA-ANAT

(*Suite*[1]).

Commençons par rappeler ce que Clément d'Alexandrie rapporte, d'après Bérose[2], au sujet de l'extension que prit le culte d'Aphrodite-Anaïtis au temps même de la domination des Achéménides. Ce nous sera, tout à la fois, une preuve de la propagation de ce culte dans les contrées auxquelles nous attribuons la coupe d'argent de la déesse Nana-Anat, et un indice du relâchement de mœurs que la vénération de cette divinité impudique a dû fatalement inoculer aux sectateurs de Zoroastre, dès l'époque d'Artaxerxès Mnémon. C'est, en effet, ce roi qui avait imposé l'adoration de la statue d'Anaïtis aussi bien à Babylone, qu'à Suze, à Ecbatane, à Persépolis, à Bactres, à Damas et à Sardes. Il l'avait donc propagée sur toute la vaste étendue de son empire asiatique, et il est tout naturel que l'on en retrouve partout les traces, sous une forme quelconque. Pour le moment, c'est sur les versants du Caucase indien qu'il nous importe de les reconnaître.

Dans le mémoire de numismatique que M. Alf. de Sallet a publié en 1879, sous le titre : *Les successeurs d'Alexandre le Grand en Bactriane et dans l'Inde*[3], il a résumé et complété les travaux importants qu'avaient faits Grotefend, Princeps et Thomas, Wilson, Lassen et d'autres[4], sur les monnaies si diverses de ces contrées éloignées, qui furent, tour à tour, les limites vagues et extrêmes de la civilisation persane et de celle des Hellènes. Tous ces antiquaires ont pu constater que l'art moné-

1. Voir pour la 1re partie la *Gazette archéologique*, année 1885, p. 286-296, planche 33.

2. Berosi Chaldæi, *frag*. 16, e lib. III, apud Clement. Alexandr. *Protrept*. I, 5 : « Μετὰ πολλὰς μέντοι ὕστερον περιόδους ἐτῶν ἀνθρωποειδῆ ἀγάλματα σέβειν αὐτοὺς Βήρωσσος ἐν τρίτῃ Χαλδαϊκῶν παρίστησι, τουτο Ἀρταξέρξου τοῦ Δαρείου τοῦ Ὤχου εἰσηγησαμένο, ὃς πρῶτος τῆς Ἀφροδίτης Αναΐτιδος τὸ ἄγαλμα ἀναστήσας ἐν Βαβυλῶνι καὶ Σούσοις, καὶ Ἐκβατάνοις, Πέρσαις καὶ Βάκτροις καὶ Δαμασκῷ καὶ Σάρδεσιν ὑπέδειξε σέβειν. »

3. Alfred von Sallet, *Die Nachfolger Alexanders des Grossen in Baktrien und Indien*, mit VII Tafeln, Berlin, 1879.

4. C. L. Grotefend, *Die Münzen der griech., parth. und indoskyth. Kœnige von Baktrien etc.*, 1859. — A.-W. Wilson, *Ariana Antiqua, a descriptive account of the antiquities and coins of Afghanistan*, 1841. — James Prinsep, *Essays of indian antiquities, history, numismatic and palæographia, edit. with notes and additional motto by* Edw. Thomas, 1858. — Chr. Lassen, *Indische Alterthumskunde*, 2e Aufl. II. B., 1874. — De plus, MM. Kœhler, R. Rochette, Ed. Thomas, A. Cunningham, Oldenburg et d'autres ont publié des articles sur la numismatique de la Bactriane et de l'Indo-Scythie, dans différentes revues périodiques. Voy. Sallet, *op. cit. passim*.

taire y avait subi des transformations considérables et que, en l'absence d'autres documents historiques, c'est à cette succession de monnaies disparates qu'est échu le rôle de révéler à elle seule les grands revirements politiques imposés par la domination successive de races diverses. Ces révolutions n'ont pas manqué d'amener à leur suite d'étranges associations de mœurs, d'idées et de croyances religieuses[1].

Il est surtout une époque, curieuse entre toutes et contemporaine, selon toute probabilité, de la naissance du christianisme en Occcident, pendant laquelle la région du haut Indus a été soumise à une tribu mongolique ou tartare; partis d'au delà de l'Iaxarte et de l'Oxus, ces Scythes du Nord s'étaient abattus sur Bactres et jusque sur le Pendjab. Leur joug succédait à celui des Parthes, qui avaient eux-mêmes supplanté les rois grecs de la Bactriane. On a tout lieu de croire que les derniers envahisseurs dont nous parlons étaient le peuple appelé les *Yué-Tchi* (*race lunaire*) par les historiens Chinois, et qui porte le nom de *Turuchka* dans les traditions indiennes.

Les souverains assez vaguement connus qui se succédèrent alors dans ce royaume indo-scythique, frappèrent des monnaies d'or, d'argent et de cuivre; ils y inscrivirent, soit en lettres grecques, soit dans des caractères ariens, propres à la contrée, leurs noms, leurs titres et les dénominations, plus ou moins étranges, d'un grand nombre de divinités de toutes provenances. Les images de ce Panthéon hétéroclite figuraient sur les revers des monnaies, tandis que les effigies royales, en costume barbare, ornaient le côté opposé. Sur ces monnaies, dont la rareté a beaucoup diminué depuis l'importante découverte de Péchaver[2], on lit des légendes telles que :

PAO NANO PAO KANHPKH KOPANO
PAO NANO PAO OOHPKI KЄPANO
PAO NANO PAO OOHP KЄNOPANO[3].
PAO NANO PAO BAZOΔHO KOPANO[4]

1. Voir à ce sujet la série d'articles que M. Ed. Drouin a publiés sous le titre de : *Observations sur les monnaies à légendes pehlvi*, dans la *Revue archéol.* (années 1884 et 1885).

2. Dans un tumulus, près de Péchaver, en Pendjab, on a trouvé, il y a quelques années, pas moins de 524 monnaies d'or de Kanerki, d'Ooerki et de Bazodeo. (*Journ. of. Brit. Asiat. Soc.* XII, 2; 1877).

3. Ne serait-ce pas une erreur du graveur qui a fait οοηρκενορανο de οοηρκι κερανο, comme dans la ligne qui précède ?

4. Ces rois mongoles, le plus souvent barbus, coiffés de hauts bonnets en pointe, vêtus de longues houppelandes, bottés et armés du trident, de l'épée ou de la massue, se présentent dans leurs effigies monétaires sous plusieurs aspects, dont les plus fréquents sont : 1° le roi debout, les jambes écartées, tenant d'une main un trident, et tendant l'autre vers un petit autel ou pyrée enflammé; 2° buste du roi, de profil; 3° le roi assis sur un trône, les genoux écartés, les pieds rapprochés sur un escabeau ou *scabellum*. Parmi les monnaies d'Ooer (v. Sallet, p. 207, 208), et surtout parmi celles qui sont postérieures à Bazodeo, et qui ont des empreintes grossières, confuses et sans légendes, imitant en général, sur leurs revers, les types que nous citons ici, on en trouve qui portent un personnage jeune, nonchalamment renversé sur un lit, contre lequel il s'appuie avec le coude de son bras gauche et avec sa jambe droite arcboutée. Sur les faces d'autres monnaies enfin, le roi est monté sur un éléphant. En revanche, la plupart des revers se ressentent de l'influence des arts helléniques; mais il faut aussi constater que celle-ci va en se dissipant de plus en plus.

A n'en pas douter, le mot NANO ne fait qu'amplifier les titres de roi et de souverain (PAO et KEPANO) que s'attribuaient ces chefs barbares, dont les noms, en dialecte indien, étaient *Kanichka, Huvichka, Djuchka,* et *Vasidevâ*[1]. On s'intéresserait médiocrement à ce troisième titre énigmatique si l'on ne retrouvait pas le même mot NANAIA, NANA et NANO, suivi quelquefois de la même qualification PAO, sur les revers de plusieurs médailles de Canercès, d'Ooercès et d'Ooer; là, ils désignent un personnage féminin, nimbé, drapé dans une robe en gaze flottante, portant un croissant sur la tête, une fleur de lotus dans une main et, dans l'autre, un sceptre surmonté d'un petit cerf ou une petite baguette fourchue[2]. On ne saurait s'y méprendre; c'est bien là une Artémis-Séléné, c'est-à-dire la déesse Anaïtis, la *Nana-Anat,* dont elle porte même le nom.

Du reste, la déesse lunaire *Nanaia* ou *Nana* n'est pas la seule divinité d'origine chaldéenne, assyrienne, persique ou même grecque, — en un seul mot, d'origine *occidentale,* — qui figure sur les monnaies de la dynastie des Turuchka. Nous y trouvons, sous des noms plus ou moins altérés, les dieux Hélios, HAIOC, Lunus ou Mên, MAO, Héphæstos, AΘPO, Héraclès, HPAKIAO, Mithras, MIΘPO ou MIOPO, Sérapis, CAPAΠO[3], et beaucoup d'autres moins faciles à identifier avec les dieux connus des pays du couchant.

Toutefois, en dehors de ceux-ci, et quelquefois même associées à eux sur le même revers, se présentent aussi des divinités dont l'image, le nom et les attributs nous reportent entièrement vers l'extrême Orient. Nous ne mentionnons ici la figure accroupie du dieu Bouddha-Cakya-Muni, — BOYΔO et CAKANA ou CAMANA, — qu'à titre de point de repaire chronologique, aidant à fixer la date de la domination des Yué-Tchi[4].

Mais nous insisterons davantage sur le dieu indien Siva, qui se présente très fréquem-

1. Lassen, *op. cit.*, p. 806, 836, 870 et suiv. Wilson, *Arian. antiq.*, p. 357-364. Ce dernier auteur rapporte que le nom de *Nana* est vénéré jusqu'à ce jour en Caboulie et dans l'Afghanistan; on a gardé dans ces pays la tradition de *Bibi Nana* ou la *dame Nana;* on y trouve aussi, à l'entrée du défilé de Bolan, des ruines portant ce nom. De plus, dans certaines pièces du théâtre indien, on cite une monnaie qui s'appelle *nanaka* et qui, paraît-il, porte l'effigie du dieu Siva. A tous ces renseignements curieux, qui prouvent que le souvenir de la déesse souveraine *Nana* n'est pas effacé dans certaines régions indiennes, n'y aurait-il pas à ajouter le nom du héros moderne Nana-Saïb?

2. V. Sallet, *op. cit.*, p. 186, 197, 203; p. 208 : ANAN, lu de gauche à droite, comme plusieurs autres noms inscrits sur les monnaies indo-scythiques.

3. Ηλιος, v. Sal., *op. cit.*, p. 187. 200; Μαο, *id.*, p. 196, 202. 208; Αθρο, *id.*, p. 188, 200, 207; Ηρακιλο, *id.*, p. 201; Μιθρο, μιορο, μιιρο, μυιρο, μειρο, *id.*, p. 196, 197, 202, 203;Cαραπο, *id.*, p. 205. En dehors des noms et des types de divinités que nous venons de citer, et en plus de ceux dont nous parlerons plus tard, on trouve encore sur d'autres pièces les inscriptions suivantes : Οαινιδο, *Niké?* (p. 208), Ραορηθρο, *Ares?* (p. 205), Ριαη, *Pallas?* (p. 205), Αρooασπο (p. 189), Φαρρο (p. 198, 206), Μααγηνο (p. 201), Οαδο (p. 197), Ορδαγνο (p. 198), Ωροη (p. 206), etc. Voir, pour l'énumération, la classification et l'explication de ces noms de divinités hétérogènes, l'intéressant article de M. E. Thomas, *The early faith of Asoka*, dans le *Journ. of. the Roy. Asiat. soc. of. G. Br.* t. IX, 1877; p. 156-235. Le nom BAPAOPO que l'on a voulu appliquer à un roi de la même dynastie (Ch. Lenormant, *Trés. de Numism. Rois grecs*, pl. 80, n° 3 et suiv.) n'est qu'une fausse lecture de l'une de ces légendes si frustes et si confuses.

4. V. Sallet, *op. cit.* p. 189-196.

ment dans cette série monétaire. Il y prend un aspect hermaphrodite ; son corps, à peine caché sous une draperie flottante, s'appuie sur un zébu ou bœuf à bosse. C'est évidemment le bœuf Nandi, qui joue auprès du dieu hindou le rôle attribué par nous au *camélopard*, dans la scène où cet étrange animal sert de support à la déesse. Le Siva des monnaies de Canercès, d'Ooercès, d'Ooer et de Bazodeo, n'y porte jamais d'autre qualification que celle de ΟΚΡΟ. C'est, comme l'a pensé Lassen, le mot sanscrit *Ougra* (le terrible), qui est une désignation habituelle de Siva, et non point ΑΚΡΑ que Princeps a donné pour un synonyme du Soleil. En effet, le dieu des médailles indo-scythiques y figure le plus souvent avec le trident qui transperce, le nœud coulant qui étrangle, la fiole qui empoisonne, la torche qui incendie, et d'autres attributs propres au dieu indien [1].

Parfois cette divinité, aussi féroce que lubrique, se trouve placée sur la même médaille que la déesse Nana, et leurs noms, comme leurs effigies, sont associés sur le même revers : ΝΑΝΑ ΟΚΡΟ [2]; d'autres fois, ΟΚΡΟ, tout seul, est muni de quatre bras, tenant chacun l'un de ses attributs destructeurs [3]. On le trouve même représenté avec trois têtes, en plus des quatre bras [4], et parfois aussi son nom prend une acception féminine et devient ΟΚΡΑ [5]. Sous un aspect tout à fait féminin, il nous semble découvrir ce même nom dans ΑΡΔΟΧΡΟ, dont l'image est présentée par plusieurs monnaies tardives et abâtardies, siégeant de face sur un trône, les jambes écartées, les pieds reposant sur un escabeau, dans la pose que prennent les souverains de la Perse sur plusieurs monuments asiatiques du Moyen-Age [6]. C'est dans cette même pose que nous apercevons, sur une monnaie d'or d'Ooerki, une divinité dont le nom énigmatique serait ΜΑΝΑΟΒΑΓΟ [7]; elle porte un grand croissant sur ses épaules, d'où sortent quatre bras munis d'attributs divers, parmi lesquels les plus distincts sont des fleurs et des rameaux. Le croissant placé à l'entour du cou n'est qu'une réminiscence du dieu lunaire ΜΑΟ, et, à la différence près de ce détail, nous retrouvons une image presque identique à celle

1. V. Sallet, *op. cit.* p. 197, 198. Le type du dieu Siva, vêtu de gaze, hissant le trident et s'appuyant sur le zébu, figure, sans légende, sur les monnaies du roi Cadphisès, antérieur à Canarcès. On le retrouve aussi sur un grand nombre de monnaies tardives et abâtardies qui imitent celles de Bazodeo. (V. Sallet, p. 182 et 211.)

2. V. Sallet, *op. cit.*, p. 203.

3. *Id.*. p. 204, 209.

4. *Id.*, p. 204, 209, 210.

5. *Id.*, p. 204.

6. ΑΡΔΟΧΡΟ, divinité féminine, debout; v. Sallet, *op. cit.*, p. 189, 200, 208; la même, assise, p. 210, 211; Selon M. Thomas (*art. cit.*), Αρδοχρο n'est autre que la déesse indienne Parvâti. — Voir aussi Wilson, *Arian. antiqu.*, pl. XIV, 19 et 20. Les représentations de rois orientaux, assis et trônant, les genoux écartés et les pieds posés sur un tabouret, sont assez fréquentes sur les monnaies de la Perse. Les rois indo-scythes ont aussi adopté cette pose sur plusieurs de leurs monnaíes. (Voy. Sallet, p. 182, type du roi Cadphisès, p. 191, de Kanerki, d'Ooerki et d'Ooer, p. 201-209.) Nulle part, cependant, ce type n'est aussi distinctement gravé que sur le médaillon en cristal qui occupe le centre de la coupe dite *de Salomon*, au Cabinet des Médailles à Paris. M. de Longpérier (*Œuvres*, t. I, p. 73 et t. IV, p. 128), a reconnu dans cette intaille le portrait de Cosroès I[er]. Cette même pose se retrouve dans quelques-uns des grands bas-reliefs sassanides des rochers de la Perse, et notamment sur celui de Nakch-i-Bahram, à Nourabad. (Coste et Flandin, *Voy. en Perse*, t. IV, pl. 229.)

7. V. Sallet, p. 201. M. E. Thomas (*art. cit.* p. 228) reconnaît dans le nom, comme dans l'aspect de cette divinité, le dieu lunaire *Mên* ou *Mao*, présenté dans sa double nature mâle et femelle. En pareil cas, il doit être identique à la déesse androgyne Nana-Anat.

de la divinité assise, mais cette fois agrandie et développée, sur deux et même sur trois coupes d'argent, découvertes dans la Russie orientale. Ces vases ont été signalés et décrits par MM. Bœthlingk[1], Stephani et Aspelin[2].

M. Ch. de Linas[3] a déjà fait pressentir les rapports qui rattachent l'une de ces coupes de Russie à la patère d'argent du Cabinet des Médailles de Paris, où figure la déesse Nana. Il existe certainement, entre ces deux produits d'un art qui appartient à l'Asie centrale, une filiation dont nous avons cherché à suivre la trame au moyen des monnaies indo-scythiques de la dynastie des Turuchka. Ce n'est cependant pas chose facile que de préciser la date de pareils monuments[4]. Jusqu'à plus ample information, on ne peut

1. Otto Boethlingk, *Sur une coupe d'argent à inscription en caractères inconnus, avec une planche et un appendice de M. Dorn* (en allem.) dans les *Bullet. de l'Acad. Imp. des sciences de Saint-Pétersbourg*, t. IV (XXIII), 1848, p. 160 et suiv. Cette coupe profonde, à parois godronnées, a été retirée, en 1845, du lit de la Tom, affluent de la Kama, sur les propriétés des comtes Stroganoff, auxquels elle appartient. La figure tetrachère qui en occupe le fond est assise entre deux espèces de guéridons montés sur des pieds ornementés et qui portent, l'un un *pyrée* ou *atech gah* enflammé, et l'autre une sorte de *capsa* arrondie. La tête de la femme est ceinte d'une couronne; dans une de ses deux mains droites, elle élève en l'air un croissant, tandis que l'autre, armée d'un sceptre, est posée le poing sur la hanche, comme chez la déesse Μαναοδαγα des monnaies d'Ooerki; le bras droit supérieur tient un astre solaire, le second porte un trèfle. La robe qui couvre entièrement la déesse est ornée de longs galons perlés; ses genoux sont écartés, ses pieds réunis sur un escabeau. Tout autour de l'orle, à l'extérieur, court une longue inscription qui, à notre connaissance, n'a pas encore été déchiffrée.

2. L. Stephani, *Compte rendu de la Commission Impériale archéologique de Saint-Pétersbourg,* 1878-79, p. 148, J.-B. Aspelin, *Antiquités du Nord Finno-Ougrien*, fasc. II, p. 147, nº 620. La deuxième coupe dont nous parlons a été achetée à la foire de Nijni-Nowgorod, par le prince Gargarine, de Moscou. Le dessin qu'en donne M. Aspelin est à moitié de la grandeur (0^{m} 116). La figure du centre diffère de la précédente en ce qu'elle est assise sur un quadrupède humblement accroupi et que, dans ses deux mains inférieures, elle tient une espèce de trompette et une petite tasse. Une inscription en caractères semblables à ceux de la précédente entoure le bord extérieur de cette coupe. Le troisième vase, godronné comme le premier, mais sans inscription, appartient aussi au comte S. Stroganoff. Il ne reste de la figure centrale que son corps assis sur un léopard accroupi; la tête a disparu dans une fracture du vase. (Aspelin, *op. cit.*, p. 146, nº 618.)

3. *Origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, t. II, p. 358-59 et 370.

4. Il y a toute probabilité que, si l'on parvenait à lire et à interpréter les deux inscriptions que portent les coupes des déesses à quatre bras, l'embarras à cet égard serait moins grand. Il est même possible qu'on éluciderait, du même coup, l'origine et la date, au moins approximatives, d'une autre coupe d'argent qui, ayant été découverte dans le gouvernement de Perm (et non à Kertch, comme on l'a imprimé par erreur), se trouve aussi dans la collection des comtes Stroganoff. Elle a été décrite et reproduite par E. Gerhard, dans l'*Archæologis. Zeitung* (1er vol., 1843, nº 10). La scène étrange qui est gravée en relief sur toute sa convexité se compose de huit personnages humains, dont une seule femme, de deux singes jouant, l'un de la flûte et l'autre de ce tambourin doublement tronconique appelé par les Chinois *hing-kaou*, et enfin de deux porcs que l'on égorge en vue d'un festin matrimonial. Quelques lignes de caractères indéchiffrables, pareils à ceux des coupes précédemment citées, n'excitent pas moins de curiosité que les groupes si hétéroclytes des personnages; une partie de ceux-ci ont le type, les costumes, les poses de l'Orient mongolique; ils sont de la même race que les déesses tétrachères des coupes et que les effigies royales des Turuchka. Les autres, au contraire, ont le caractère que la sculpture classique des Hellènes donnait à leurs dieux et à leurs héros; mais ici le dessin s'est déjà beaucoup relâché de la correction antique, les traits sont indécis, les formes sont grossièrement modelées. Telles, à peu près, on les voit déjà sur la patère permienne de la collection Stroganoff, qui représente la *Dispute d'Ulysse et d'Ajax pour les armes d'Achille*, en présence de Minerve (Kœhler, *Gesamm. Schrift.*, 1853, t. VII, p. 44-48, pl. II et III; elle a été découverte en 1780 et on l'a reproduite souvent). Cette patère d'argent et plusieurs autres que M. L. Stephani a expliquées et représentées (*Compte rendu de la Commis. Impér. archéol. de Saint-Pétersbourg*, année 1867, p. 52-151, pl. II, fig. 4 et 4 5 : *Méléagre et Atalante; id.*, p. 48-62, pl. II, fig. 1 et 3 : *Nilomètre?; id.*, p. 209-211; *Pêche en présence de Neptune; id.*, années 1878-79, p. 147 : *Ménade et Sylène; Schlangen-Fütterung der orphischen Mysterien*, 1870 : *Prêtresse et ciste mystique*). A ces

s'en tenir qu'à des présomptions. Il nous semble reconnaître, en effet, dans la coupe du Cabinet de Paris, les formes de l'art iranien, modifiées et altérées, tout autant sous l'influence de l'esprit hellénique abâtardi que sous la pression de la nature, des mœurs et des goûts de l'Inde. Rien ne trahit encore, dans les figures de cette coupe, l'aspect dur, gauche, confus et presque difforme que l'élément mongolique a infligé de plus en plus aux monnaies de Kanerki et de ses successeurs; mais ces caractères s'accentuent d'une façon dominante dans les coupes décrites par MM. Bœthlingk et de Linas. La patère du Cabinet des Médailles représente, à nos yeux, la déesse persique Nana au moment où elle vient à peine de franchir les limites de l'empire iranien pour s'aventurer timidement dans les régions brahmaniques; les coupes de Russie nous font voir cette divinité telle qu'elle était devenue quand, après un long contact avec la conception androgyne de l'*Arddha-nariswara*, — dans laquelle le cruel Siva se mêle à sa féconde compagne Parvâti[1], — l'Anaïtis des Parthes avait subi toutes les transformations de forme et d'esprit dont pouvait s'accommoder une population de Scythes barbares.

C'est probablement dans la même contrée que toutes ces pièces d'orfèvrerie ont été fabriquées; c'est au culte de la même déesse qu'elles se rapportent. Mais, de l'une à l'autre, il a dû s'écouler un espace de temps pendant lequel la pratique et le goût des arts se sont modifiés, aussi bien que la domination politique, aussi bien que les influences sociales et religieuses. Au risque de tomber dans un lieu commun, nous désignerons les changements qui, dans cet intervalle, se sont opérés en Bactriane et dans le nord-ouest de l'Inde, par une substitution de l'élément scythique à l'élément perse, par un passage de l'*Iran* au *Touran*.

Espérons que, grâce aux monuments qui chaque jour deviennent plus nombreux, le temps est proche où l'archéologie pourra ouvrir une enquête sérieuse et instructive sur les arts pratiqués, dans les temps anciens, au sein des régions mal connues, par lesquelles l'Inde confinait, d'un côté à l'empire persan, de l'autre aux territoires vagues que sillonnaient en tous sens les hordes scythiques. Nous n'osons pas faire plus que de signaler ici quelques jalons, semés dans ce vaste champ d'études.

C'est dans ce but que, après avoir décrit soigneusement, jusqu'à présent, le médaillon central de la coupe asiatique du Cabinet des Médailles de Paris, nous allons compléter

patères trouvées en Russie, il faut en ajouter deux, dont l'une, quoiqu'elle vienne de la province de Belluno en Italie, semble entachée d'*iranisme;* elle est aussi décrite par M. Stephani, *Compte rendu*, année 1875, p. 71; l'autre a été publiée par M. A. Cunningham, dans le *Journ. of Asiat. Soc. of Bengal,* t. VII, 1838, p. 18, pl. LIX *bis;* le Dr Lord l'avait trouvée à Badakchan, l'ancienne Bactres; elle représente *Bacchus et son cortège.* Ces diverses patères d'argent nous semblent être les degrés successifs d'un acheminement vers la décadence complète dans laquelle étaient tombées les traditions de l'art grec, en Bactriane, au moment où les tribus de Mongoles y faisaient frapper des monnaies à types hybrides et y imposaient aux ciseleurs de vases précieux la représentation de leur type, de leurs coutumes nationales et des légendes zoologiques de l'extrême Orient. (Voir, sur les singes musiciens, Angelo de Gubernatis, *Mythologie zoologique,* t. II, p. 114 de l'édit. franç.)

1. Voy. dans Langlois (*Monum. anc. et moder. de l'Hindoustan*, t. II, p. 156 et pl. 75) une représentation de cette divinité à double sexe, sur un bas-relief de la pagode souterraine de l'île d'Eléphanta.

et terminer cette description, en procédant à l'analyse des figures symétriques, dont le sujet principal est entouré.

Celles-ci, nous l'avons dit, sont au nombre de huit, disposées par couples affrontés, sur tout le périmètre intérieur du vase. Toutes, sans exception, prouvent par les poses et les inflexions de leurs jambes, tantôt croisées, tantôt écartées, qu'elles sont en train d'exécuter des mouvements chorégraphiques. En même temps, six d'entre elles portent dans leurs mains des vases sacrés ou des offrandes, tandis que deux seulement simulent par des gestes conventionnels, le respect et l'adoration.

Leur costume consiste en une robe qui, après avoir couvert la poitrine et les bras, se resserre à la taille et descend jusqu'aux chevilles, sous forme de jupon bridé. Chez quatre de ces figures c'est cette robe elle-même qui compose, de chaque côté des pieds, un paquet de plis bouffants, assez semblables à ceux qui terminent les vêtements flottants des guerriers sassanides sur les bas-reliefs des rochers de la Perse ou sur les ciselures des coupes d'argent, où sont représentées les chasses royales des successeurs d'Ardéchir Babékan. Cependant, la plupart des personnages de la patère de Nana-Anat, c'est-à-dire cinq sur les huit qui ornent son contour, sont revêtus d'un second jupon s'arrêtant, avec une double touffe de plis latéraux, un peu au dessous des genoux. Toutes les tuniques à jupons doubles ou simples semblent être en étoffes assez légères pour laisser voir les formes du corps et simuler un sillon qui sépare les cuisses. C'est un détail de costume qui n'est pas étranger non plus aux personnages figurés en pied sur les monnaies d'or de provenance sassanide. Aucune des étoffes n'est unie : les unes sont plissées transversalement ; d'autres sont garnies de doubles rayures dans le genre des tissus algériens ; enfin la plupart sont semées de petits points, de rosaces, d'annelets disposés en trèfles et de fleurettes trilobées. Chacun des personnages porte, de plus, sur l'épaule ou sur la poitrine, une sorte d'écharpe fortement plissée, dont les extrémités flottent au dessus ou en dessous de leurs bras et dénotent l'agitation qui anime toute cette troupe en mouvement.

Quoique la bande de danseurs soit séparée en quatre groupes symétriques et que dans chaque groupe, les deux figures se fassent vis à vis, on peut dire que chacune d'elles a une allure, une pose et un costume, différant quelque peu de ceux des autres ; mais c'est surtout par leurs coiffures et par les attributs qu'elles portent dans leurs mains que ces huit figures se distinguent entre elles. En examinant attentivement leurs têtes, on est disposé à croire que les deux groupes qui se trouvent, l'un au dessus de la tête de la déesse Nana, et l'autre au dessous de ses pieds, sont formés par des femmes ; quant aux deux autres groupes, ceux dont les pieds convergent horizontalement vers la scène centrale, ils semblent composés de personnages dont le sexe est tout au moins douteux. En effet, chez les quatre premières figures, on distingue de larges tresses de cheveux s'échappant de la calotte ronde qui enserre leur tête. A l'exception d'une seule, elles portent, par dessus leurs cheveux, des voiles dont les

deux longs bouts flottent au vent et ressemblent, à ne s'y pas tromper, aux bouts du *kosti sacré* des Mazdéens, tel surtout que le représentent les images sculptées et ciselées[1] de la dernière période des arts iraniens.

Sur les quatre figures des groupes latéraux, il en est deux qui ont la tête couverte d'un large capuchon, retombant sur les épaules et cachant l'avant-bras; une troisième se présente la tête nue avec des cheveux courts et aussi crépus que ceux d'un nègre; la dernière enfin porte sur son chef une étroite calotte sans tresse ni voile. Du reste, aucune trace de barbe ni de moustaches. Ce sont des visages glabres et bouffis, assez semblables à ceux de leurs compagnes à cheveux tressés. Nous dirions que les traits des quatre figures latérales sont efféminés si nous n'étions pas obligé de constater chez tous les personnages de la coupe, en général, une certaine épaisseur uniforme dans tous les traits. C'est l'un des caractères donnés, sans distinction, par les arts des Hindous, aux figures humaines des deux sexes.

Avant de passer à la description des objets que chacun des personnages porte dans ses mains, notons que l'espace qui sépare les têtes des deux femmes du groupe supérieur, ainsi que la place correspondante dans le groupe inférieur, sont occupés par une tête plus petite, à cheveux crépus, posée dans un large croissant, qui plane dans l'espace, tout près de l'orle du vase. Ce sont, à coup sûr, des images d'un dieu lunaire. Les habitants de l'Asie Mineure adoraient, sous une forme toute semblable, le dieu Mên[2]. Telles aussi se sont déjà présentées à nous, sur des monnaies indo-scythiques de la Bactriane, les divinités dénommées ΜΑΟ et ΑΡΔΟΧΡΟ, dont les têtes sont encadrées dans un croissant. Ce détail, que nous retrouvons sur la coupe de Nana-Anat, n'a donc rien d'insolite dans une œuvre d'art religieux appartenant à la Bactriane.

Les places réservées à ces deux divins simulacres de la lune, — dont l'un est à son apogée, c'est-à-dire au dessus de la tête de la grande déesse, tandis que l'autre est à son déclin, c'est-à-dire sous les pieds de Nana-Anat, — ces places, disons-nous, ne sont pas choisies au hasard. Ce qui le prouve, c'est que, d'un côté comme de l'autre, les personnages féminins qui se trouvent à la droite du croissant n'ont pas d'autre rôle que de marquer, par la pose de leurs mains, le respect religieux que ces images leur inspirent. Celle du groupe supérieur montre le dieu avec l'index de sa droite, et rabaisse la

1. M. de Longpérier (*Explication d'une coupe sassanide*, dans ses *Œuv.* t. I, p. 81-82) décrit et explique ces longues banderolles gaufrées qui, sous forme de ceintures, sont l'un des accessoires indispensables dans les images des adorateurs du feu. C'était pour ceux-ci le *kosti sacré*. Mais ne faudrait-il pas croire que les artistes iraniens avaient déjà donné, avant la restauration officielle du Mazdéisme, cette même forme aux voiles dont les femmes de l'Orient se sont enveloppé la tête de tout temps? En tout cas, sur notre patère, cet ornement est presque exceptionnel.

2. Ces images sont trop connues pour que nous insistions à les énumérer. Bornons-nous à rappeler la jolie paire de patères d'argent qui, dans la précieuse trouvaille faite en 1869 à Hildesheim, portent comme *emblemata* centrales, l'une la déesse *Cybèle*, avec sa couronne murale crénelée comme celle de la déesse tetrachère de notre première coupe permienne, et avec le *tympanum* derrière l'épaule; l'autre le dieu *Mên*, coiffé du bonnet phrygien qui domine les deux cornes du croissant posé sur son dos; Mao et la déesse qualifiée Αρδοχρο ont la même charge dans les monnaies indo-scythiques. Voy. Wieseler, *der Hildesheimer Silberfund*, 1869, p. 16-19, pl. III, pl. II et III.

main gauche avec un geste qui commande l'adoration[1]. Elle est aussi la seule qui, fièrement dressée sur la pointe de ses pieds, porte en bandoulière la large écharpe, indice probable d'une supériorité hiérarchique.

Quant à celle du groupe inférieur, tout en esquissant un mouvement de génuflexion, elle élève sa main droite pour invoquer[2] selon le rite du *nis kati* mazdéen, tandis que la gauche est respectueusement ramenée sous l'écharpe, jusqu'à la ceinture.

En face de celle-ci, et portant comme elle un collier de perles au cou, et des pendants aux oreilles (comme du reste toutes les autres figures de la patère), sa partenaire présente à l'image divine une coupe ou écuelle assez profonde et surmontée d'un monceau de petits grains. Ce vase, dont la forme rappelle celle de la coupe même qui nous occupe, ne peut être que l'antique analogue du *tali*, dans lequel les Parsis de nos jours portent encore à l'autel des fruits et principalement des grenades égrainées[3].

Le desservant qui, dans le groupe opposé, fait pendant à cette sorte de *canéphore*, tient à la main ce petit seau à anse si fréquemment représenté sur les anciens monuments de la Perse[4]; c'est dans ce vase spécial qu'on préparait le breuvage sacré du *hôm*; il portait en huzvarèche le nom de *hâvan*.

N'oublions pas de signaler aussi une coupe à parois côtelées et montée sur un pied conique, qui, dans une intention difficile à expliquer, se trouve gravée dans l'espace resté vide derrière la première des *adorantes*. Une coupe toute pareille, mais remplie à pleins bords de fruits, se trouve dans les mains de l'un des génies ailés qui planent des deux côtés, dans l'archivolte de la porte sassanide à Tak i Bostan[5].

Examinons maintenant, à leur tour, les deux groupes latéraux qui complètent cette espèce de quadrille symétrique. Nous avons décrit les deux couples féminins; passons maintenant aux deux groupes d'acolytes, auxquels il manque à la fois les grâces de la femme et l'apparence de la virilité. Celui de ces groupes qui est placé en face de la déesse Nana comprend, à droite, le personnage à la tête nue et à la chevelure crépue, comme

1. Ce geste est assez fréquemment représenté sur les monuments religieux de l'antiquité chaldéenne et iranienne, sculptures, cylindres, etc. Voyez, entre autres, Layard, *Monuments of Niniveh*, 1849, pl. VI, XXVI, etc.— Joachim Menant, *Glyptique orientale*, t. I, *Cylindres de la Chaldée*, p. 122, etc.; t. II, *Cyl. de l'Assyrie*, pl. X, fig. 5 et passim.

2. J. Ménant, *op. cit.*, t. I, p. 192.

3. Nous avons emprunté au mémoire d'Anquetil du Perron sur *Les usages civils et religieux des Parses* (*Zend-Avesta*, t. III, p. 529-544) les notions sur les vases sacrés qui servent aux adorateurs du feu, et leurs dénominations modernes; aussi, pour désigner les coupes destinées à porter des fruits, du lait et d'autres offrandes, avons-nous le choix entre le *tali*, espèce d'assiette pour les fleurs, les fruits, etc., les *taschtés*, soucoupes de trois grandeurs différentes, où l'on place les morceaux de *hôm*, les *pialehson*, tasses à lait de neuf grandeurs, l'*avand*, ou grand vase qui contient les eaux de purification, avec son couvercle, le *saré avand*, sur lequel on pose des fleurs, des fruits et autres objets liturgiques, mais surtout les petits pains *daroun*, enfin les *moschrabés*, qui sont deux vases de différentes grandeurs servant aux ablutions des prêtres. Tous ces vases sont en métal; les personnes riches se les font faire en argent.

4. Le *hâvan*, petit seau métallique avec anse arquée et mobile, est très probablement le vase que l'on voit, entre autres, dans : Layard, *Mon. of Niniveh*, 1849, planches V, XXVI, XLIV; Coste et Flandin, *Voy. en Perse*, v. III, pl. 135, ainsi que sur bien d'autres monuments sculpturaux, pierres gravées, etc., de Babylone, de Ninive et de Persepolis.

5. Coste et Flandin, *op. cit.*, t. I, pl. V.

celle d'un nègre. C'est un individu de petite taille qui, tout en s'appuyant de sa main gauche sur une canne aussi haute que lui, exécute lestement des pas de danse compliqués, de véritables entrechats. Une écharpe, dont les bouts pendent par derrière, est largement posée en sautoir sur sa poitrine. De plus, il tient en équilibre dans sa main droite un de ces *pyrées* ou autels portatifs en métal, comme on en rencontre à chaque pas sur les monuments de l'Asie centrale. C'est une cuve presque sphéroïdale portée sur une tige mince, conique et élancée; c'est l'*atech gah* des Persans, d'où l'on voit jaillir une pyramide de flammes[1].

En procédant comme nous l'avons fait pour la description des groupes précédents, c'est-à-dire en passant d'une figure à celle qui, en sens contraire, se trouve placée juste au dessous d'elle, nous ferons voir qu'au côté droit du groupe opposé figure l'homme à la calotte, sans tresse ni voile. Celui-ci rivalise pour la danse avec son voisin d'en face, mais au lieu de canne et de pyrée, il tient dans sa main droite un oiseau, — colombe ou épervier, — et dans sa gauche, une branche de lotus indien, — *nymphaea nelumbo,* — au haut de laquelle s'épanouit largement une fleur vue de face, à côté d'une deuxième fleur dont le calice est plus maigrement profilé.

Devant lui se tient, plus droit et plus tranquille que tous les autres, un personnage encapuchonné, dont la main droite soutient un vaste encensoir à long pied conique, à panse côtelée et surmonté d'un couvercle arrondi en dôme et probablement ajouré. Cette forme d'encensoir a été de tout temps usitée en Orient[2].

Enfin, le dernier personnage, celui qui, la tête également engagée dans un capuchon, sert de partenaire au *coryphée* danseur et porteur de canne, n'est certainement pas celui dont les attributs nous embarrassent le moins. Nous ne disons pas cela en vue de la coupe très simple qu'il tend dans sa main droite et qui contient probablement du lait, comme le *pialeh* consacré des Parsis; mais l'on voit reposer sur son bras gauche une espèce de grand étui ou de coussin en forme de palme, tout recouvert de dessins variés et traversé au milieu par une double rainure transversale. Cet ustensile ou ce meuble n'a pas d'analogue dans aucun monument de l'antiquité; nous sommes réduits à décliner toute compétence dans l'explication de l'usage qu'on en a pu faire[3].

1. M. Dieulafoy (*l'Art antique de la Perse*, 3e part., p. 8-10) donne d'intéressants détails sur la forme des autels du feu, dont les images sont prodiguées sur les monuments de tout genre des Mazdéens de l'antiquité et du Moyen-Age. La classification chronologique qu'il impose aux pyrées stables ne paraît pas pouvoir s'appliquer rigoureusement aux *atech-gah* portatifs qui, du reste, peuvent être facilement confondus avec les encensoirs munis de pieds coniques.

2. Layard, *Mon. of Niniv.*, 1853, pl. xxxv (Kuyungik). — Coste et Flandin, *Voy. en Perse*, pl. 135 *bis* (Persepolis). — J. Ménand, *Cyl. de l'Assyrie*, p. 70, etc. — Ch. Texier, *Descrip. de l'Arménie, de la Perse, etc.*, pl. 98, 99 et 144. — Un très grand nombre de monnaies frappées sous les rois sassanides présentent des deux côtés de l'autel du feu des encensoirs de forme analogue. (A. de Longpérier, *Essai sur les mon. sassan*, pl. I, II, VI et passim.)

3. Nous devons observer, toutefois, qu'une difficulté du même genre s'est présentée à nous en étudiant les attributs que portent les seize personnages figurés en relief dans l'intérieur d'une patère en or qui fait partie du trésor trouvé, en 1837, à Pétrossa en Roumanie, et dont la portion encore subsistante est aujourd'hui au Musée de Bucarest. Un des personnages qui ornent ce vase et qui sont rangés en cercle, de la même façon que les acolytes de Nana sur la patère de Paris, porte sur son bras gauche une palme qui

Nous avions pensé que ce pouvait être une espèce d'éventail ou de *flabellum*, mais la disposition des dessins et des lignes qui le décorent et semblent montrer qu'on pouvait l'ouvrir et le partager en deux moitiés, s'oppose à cette attribution.

De fait, cet objet reste seul à ne pas trouver sa place parmi les ustensiles sacrés, les offrandes et les vases, usités, à notre su, dans le culte des Babyloniens et des Perses. En nommant ensemble des religions si distinctes l'une de l'autre par les dogmes qu'elles enseignaient, nous avons voulu rappeler qu'elles ne paraissent pas avoir différé tout autant, dans les détails de leur *archéologie religieuse*; en effet, ce sont, à peu de chose près, les mêmes autels, le même mobilier, les mêmes vases sacrés, les mêmes dons pieux que l'on voit figurer, d'abord sur les monuments archaïques de la Chaldée et de l'Assyrie, et plus tard, dans ceux de la Perse des Achéménides et des Sassanides. Aussi faut-il croire que le culte de la déesse Anaïtis, restauré au IVe siècle avant Jésus-Christ par Artaxerxès Mnémon, a retrouvé, en rentrant dans ses domaines primitifs, sinon les pratiques luxurieuses et les cérémonies bruyantes qui l'accompagnaient partout, du moins tout l'antique attirail des rites et des appareils consacrés dans ses temples.

(*A suivre.*)

A. ODOBESCO.

n'aurait rien de singulier si elle n'était traversée vers son milieu par une rainure horizontale, tout comme l'étrange *étui* ou *flabellum* de la desservante de Nana. Rappelons aussi que l'image qui représente en léger relief Nana-Ana et sa singulière monture, est remplacée, dans la patère de Pétrossa, par une statuette de déesse assise, bien semblable à une figure babylonienne d'albâtre que le Musée du Louvre possède depuis 1862. (A. de Longpérier, *Musée Napoléon III*, pl. II.)

ÉTUDE SUR QUELQUES CAMÉES

DU CABINET DES MÉDAILLES

(*Suite*).

En ce qui concerne le camée qui nous occupe, les difficultés de l'attribution que l'on voudrait pouvoir proposer s'augmentent de l'ignorance où l'on est de son histoire ou plutôt de sa provenance. Contrairement à ce qui se passe généralement pour les morceaux de cette importance, ce monument a surgi, il y a environ trente ans, sans papiers, sans précédents. Nous avons vu au début de cette notice que ce camée faisait partie des collections célèbres formées par le duc de Luynes et que le noble Mécène donna de son vivant au Cabinet de France. M. de Luynes avait obtenu ce précieux monument au moyen d'un échange avec un amateur parisien qui l'avait acquis à vil prix à une vente où il n'y avait pas de connaisseurs et où, seul des assistants, il avait su en apprécier la valeur[1]. Cet acquéreur n'était pas un érudit; il n'avait été tenté que par la beauté du camée au point de vue de l'art, mais aussitôt qu'il fut sorti de ses mains et qu'il eut été vu par les savants admis à admirer les merveilles de la collection de Luynes, on chercha naturellement à lui donner une attribution, mais, si plusieurs opinions furent risquées verbalement, une seule, à ma connaissance, obtint les honneurs de la publicité. Dans une description très succincte des principaux monuments du Cabinet des Médailles, rapidement improvisée en vue de l'Exposition universelle de 1867, notre camée est ainsi décrit : « Séleucus Ier, roi de Syrie, tête casquée. Fragment-sardonyx[2]. » Il faut le dire, cette attribution ne fut consignée dans cet opuscule que parce que l'on savait, au Cabinet des Médailles, qu'elle s'était présentée à l'esprit du duc de Luynes. Pouvait-on contredire, sans la discuter, une attribution inédite, mais écrite de la main du savant bienfaiteur de l'établissement?

1. M. de Luynes donna en échange, à cet amateur, un autre camée représentant l'*Aurore sur un bige* acquis par lui à Rome longtemps auparavant. Cette *Aurore*, gravée sur une riche sardonyx à trois couches, plus flatteuse pour l'œil des *matérialistes* que la pierre presque monochrome de notre camée, appartient aujourd'hui à M. le baron Roger au père duquel elle fut vendue à un prix très élevé à la vente de la collection Louis Fould. On peut voir la reproduction de ce camée dans la *Description des antiquités... de M. Louis Fould*, par M. Chabouillet. (Un vol. in-f° maximo. V. pl. n° 904, p. 36.) VIII,

2. Cette notice est intitulée : « Bibliothèque Impériale. Département des médailles, pierres gravées et antiques. Description sommaire des monuments exposés. 1867, in-12. (V. p. 140, n° 13.)

Aujourd'hui, ce scrupule n'a plus de raison d'être. On n'a même pas à craindre de manquer de déférence envers une illustre mémoire en discutant une attribution qui, pour être ingénieuse et avoir séduit un instant son auteur, aurait peut-être été rejetée par son sens critique, ou tout au moins présentée par lui avec réserve, s'il avait eu le loisir ou l'occasion de l'examiner de nouveau et s'il se fût décidé à la faire connaître.

En fait, l'attribution de notre camée à Séleucus Ier ne repose que sur une certaine analogie entre la tête casquée qui y paraît et la tête aussi casquée représentée sur une série de monnaies d'argent ou l'on a cru reconnaître le portrait du fondateur de la dynastie des Séleucides.

Ces monnaies, tétradrachmes, drachmes et hémi-drachmes, montrent d'un côté le buste tourné à droite d'un personnage aux traits réguliers, coiffé d'un casque décoré d'une corne et d'une oreille de taureau, avec mentonnières abaissées et visière relevée; au revers, avec la légende ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΣΕΛΕΥΚΟΥ, on voit la Victoire érigeant un trophée. Dans le champ, à droite, des lettres d'émission variées.



Haym, qui, le premier, a publié une de ces médailles (un tétradrachme du Cabinet du duc de Devonshire), n'y a vu que les lettres AX, isolées dans le champ, à droite, mais, sur d'autres exemplaires mieux conservés, on voit en outre, à gauche, un E. Haym n'hésita pas à reconnaître le portrait de Séleucus Ier sur ce tétradrachme[1]; il a été suivi par la plupart de ceux qui, depuis lui, en ont parlé, comme Frœlich[2], Eckhel[3], Mionnet[4], M. W. Vaux[5] et, enfin, plus récemment, par le rédacteur du catalogue des monnaies des rois de Syrie du *British Museum*, M. Percy Gardner[6].

Après avoir émis des doutes sur une attribution émanée du duc de Luynes, je crains d'avoir mauvaise grâce à en contester immédiatement une autre qui se présente avec les répondants dont on vient de lire les noms; je ne puis cependant m'en dispenser, attendu qu'elle me paraît plus apparente que réelle. D'une part, il n'y a pas, selon moi, de ressemblance entre la tête casquée de notre camée et la tête également casquée des pièces d'argent dont je viens de parler. D'autre part, si le casque de ces monnaies et celui

1. N.-F. Haym, *Tesoro Britannico*, t. II de l'édit. de Londres, 1720. (V. p. 17.)
2. Frœlich, *Annales regum Syriæ*, etc., tav. II, n° 1.
3. Eckhel, *Doctrina num. vet.*, t. III, p. 211.
4. Mionnet, *Supplément*, t. VIII, p. 4, n° 16, Il y a une erreur dans l'indication du module.
5. W.-S.-W. Vaux, *Select coins from the cabinet of major Rawlinson*. (V. *Numismatic Chronicle*, 1851, t. XIII, p. 75 et pl. II, n° 3.)
6. *The Seleucid coins of Syria*, *by Percy Gardner*, *edited by R. Stuart Poole*, pl. I, n°s 11, 12 et 13.

du camée offrent de la ressemblance et paraissent macédoniens (on en voit de semblables sur d'autres monnaies de la Macédoine[1]), si, surtout en raison de sa corne, le casque des monnaies convient à merveille au premier roi de Syrie, je dois dire que je ne reconnais pas un portrait réel sur ces monnaies. J'y vois une tête de convention qui, si elle figure Séleucus, le montre divinisé. Le véritable portrait de Séleucus Nicator, nous le possédons; mais ce n'est ni sur les monnaies citées, ni sur certaine statuette du Musée de Naples, à laquelle jadis on donnait ce nom[2], il se trouve sur les statères d'or qui sont à bon droit attribués à ce fondateur de dynastie, et peut-être aussi sur certains tétradrachmes d'Antiochus Ier, Soter, son fils, et de Philetaire, roi de Pergame[3]. Les statères de Séleucus Ier, dont le Cabinet de France conserve un très beau spécimen que nous reproduisons, représentent, d'un côté, la tête, tournée à droite, d'un roi dont la



tête nue est munie de cornes de taureau. Au revers, avec la légende : ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΣΕΛΕΥΚΟΥ et deux monogrammes, paraît le buste de Bucéphale avec cornes de taureau. Que l'on compare la tête laide, mais énergique, du personnage de ces statères avec les traits nobles et réguliers du personnage de la série des monnaies d'argent, et l'on m'accordera qu'il est difficile d'y reconnaître le même portrait. Il semble, d'ailleurs, que les auteurs de deux célèbres ouvrages sur l'iconographie grecque aient pensé, comme moi, que les monnaies d'argent de Séleucus à la tête casquée n'offraient pas le portrait de ce prince. On remarquera, en effet, qu'il n'est question de ces médailles ni dans l'*Iconographie grecque* de ce Visconti que je viens pourtant d'accuser de témérité, ni dans la *Numismatique des rois grecs* de Charles Lenormant, que l'on n'a jamais accusé de manquer d'initiative, tandis que tous deux ont donné place dans ces ouvrages aux statères d'or de Séleucus à la tête cornue[4]. Est-ce oubli de la part de savants qui, s'ils n'avaient pas vu en nature ces médailles fort rares de leur temps, devaient les connaître par les livres? Est-ce de propos délibéré qu'ils ne les mentionnent pas? je ne saurais le dire, mais le fait méritait d'être signalé.

D'ailleurs, tout en acceptant l'hypothèse qui voit Séleucus idéalisé sur les médailles

1. Voyez pl. x, nº 9, de la *Numismatique des rois grecs*, déjà citée; texte p. 17, colonne 1.

2. Si je mentionne cette statuette, c'est comme exemple de la facilité avec laquelle jadis on trouvait des noms à donner aux monuments de l'antiquité. Cette statuette, trouvée à Portici, est figurée dans le *Musée de sculpture*, publié en 1851, du comte de Clarac où cette attribution à Seleucus est déclarée arbitraire. (Voyez t. V, p. 86, nº 2113 et pl. 840 de l'*Atlas*.)

3. Cf. Imhoof-Blümer. *Porträtköpfe auf antiken Münzen*, etc., pl. III et p. 28, et pl. I, nº 3, p. 32.

4. Visconti, *Iconog. grecque*, t. II, p. 282, pl. XLVI, nº 1. — *Trésor de numismatique; Numism. des rois grecs*, pl. XXXV, nº 10, p. 84.

d'argent à la tête casquée[1], ce qui expliquerait qu'il y soit représenté avec l'apparence de jeunesse qu'il ne pouvait plus avoir lorsqu'il prit le titre de roi, je ne crois pas que notre camée puisse être regardé comme un monument relatif à ce personnage. Non seulement l'inconnu ne ressemble ni au Séleucus réel des statères d'or, ni à celui de la série des médailles d'argent, mais les casques qui protègent ces têtes divines, royales ou héroïques et qui ont suggéré l'identification que je combats, ne sont pas tout à fait semblables, ainsi qu'on le disait plus haut, et, surtout, il manque à celui du camée, indépendamment des jugulaires, un attribut important qui pourrait la justifier, les cornes de taureau. L'absence de cet attribut suffit à exclure l'idée que l'on puisse voir sur ce monument une représentation du célèbre diadoque. Appien nous apprend qu'on avait ajouté des cornes de taureau aux images de Séleucus en raison de la force extraordinaire qu'il aurait montrée en arrêtant à lui seul un taureau furieux qui avait rompu ses liens au milieu d'un sacrifice à Alexandre[2]; on sait aussi que les cornes sont un symbole de force et de puissance divine qui pourrait avoir été donné à Séleucus indépendamment de l'anecdote du sacrifice, de même qu'il le fut à son beau-père Démétrius, ainsi qu'on l'apprend de certaines monnaies du preneur de villes[3]. D'ailleurs les cornes de taureau appartiennent si bien à Séleucus qu'on a pu supposer, non sans vraisemblance, que Démétrius avait adopté ce symbole pour complaire à ce gendre tout puissant[4]; on pourrait ajouter que le nom d'*ère du cornu*, donné à l'ère des Séleucides par certains écrivains orientaux, viendrait confirmer cette appropriation des cornes à Séleucus Ier[5], s'il n'était pas probable que cette ère qu'ils nomment aussi l'*ère d'Alexandre* et parfois l'*ère des Romains*, rappelle chez eux plutôt Alexandre le Grand, le fils d'Ammon, aux cornes de bélier[6]. Le nom du vainqueur de Darius dépassait tellement ceux des plus illustres de ses successeurs dans le souvenir des peuples que, par une de ces confusions dont on citerait maints exemples, il a pu leur faire oublier celui du fondateur de la dynastie des Séleucides. Quoi qu'il en soit, s'il n'est

1. M. Imhoof-Blümer voit sur ces médailles soit la tête idéalisée de Séleucus, soit celle d'Alexandre; mais ce savant ne tient guère à ces conjectures, puisqu'il les présente toutes deux *ex æquo*. (Voyez *Monnaies grecques*, 1 vol. in-4°, 1883, p. 424-5.) Serait-ce Antiochus, père de Séleucus Ier, qui avait été l'un des généraux de Philippe, le père d'Alexandre? Je ne présente cette nouvelle hypothèse qu'afin de montrer qu'on pourrait proposer des identifications à l'infini lorsqu'il s'agit de certains monuments. Le même savant reconnaît Séleucus Ier sur un statère d'or frappé au nom d'Antiochus Ier qui aurait fait figurer sur cette pièce l'effigie paternelle au lieu de la sienne. Cohen, qui a publié, le premier, je crois, ce statère (*Catalogue Gréau*, 1867, n° 2247, pl. IV), y reconnaissait Antiochus Ier lui-même. N'ayant pas cette pièce sous les yeux, je me contente de la signaler pour mémoire.

2. Appianus, *De rebus syriacis*, LVII.

3. Eckhel, *Doct. num. vet.*, t. II, p. 119, 121 et 122. — Visconti, *Icon. grecque*, t. II, p. 56, pl. XL, n°s 1 et 2. — Mionnet, t. I, p. 578, n°s 827, 828, et pl. XXIII, n° 21.

4. Eckhel, *Doctrina*, t. II, p. 122. « Quoniam Seleucus I Demetrii gener tauri cornua in numis jactat, videri posset, socerum in generi præpotentis gratiam eodem cultu usum. »

5. Sur les noms de l'ère des Séleucides chez les Orientaux, v. Spanheim, *De præstantia et usu numismatum antiquorum*, édit. de Londres, 1706, t. I, p. 388. — Visconti, *Icon. grecque*, t. II, p. 280. — *Numismatique des rois grecs*, p. 34, dans *Trésor de numismatique*, p. 84, commentaire du n° X, pl. XXV. — Clermont-Ganneau, *L'inscription nabatéenne de D'meir et l'ère des Séleucides dite ère des Romains*, dans *Revue critique*, février 1885, p. 92.

6. Eckhel, *D. N. V.*, t. II, p. 108.

pas impossible que l'on ait représenté Séleucus sans le symbole des cornes de taureau, il faudrait au moins, dans ce cas, que les monuments où l'on voudrait reconnaître son effigie ressemblassent à ceux qui le lui donnent et possédassent en même temps un caractère de réalité marqué et évident comme la monnaie d'or que nous venons de reproduire.

L'attribution de notre camée à Séleucus écartée, peut-on y reconnaître quelqu'autre personnage? Parmi les attributions non publiées, dont il a été parlé plus haut, deux me reviennent en mémoire; on avait pensé à Alexandre le Grand et à Achille. La première me paraît la moins vraisemblable de toutes celles que l'on ait pu risquer. Les traits d'Alexandre, tels que l'antiquité les admettait, nous sont connus par les nombreuses médailles frappées en Macédoine après sa mort, où nous lisons son nom[1], par le buste en marbre du Musée du Louvre sur la base duquel on le lit également[2], enfin par le beau médaillon d'or jusqu'à présent unique, l'un des quatre du Trésor de Tarse que possède le Cabinet national des médailles[3].

J'arrive à l'attribution à Achille. Pourquoi Achille plutôt que tout autre héros? Serait-ce parce qu'il existe dans le Cabinet Impérial de Vienne un camée attribué à Achille qui offre quelque ressemblance avec celui du duc de Luynes? C'est de même le buste d'un héros jeune; ce héros est coiffé d'un casque assez semblable à celui que nous voyons sur notre camée et les traits de ces deux personnages ne sont pas sans quelque analogie. Mais sur quoi repose l'attribution du camée de Vienne à Achille, laquelle, d'ailleurs, n'est présentée qu'avec une sage hésitation par le conservateur du Cabinet impérial des antiques de Vienne[4]? Connaissons-nous les traits d'Achille?

1. Mionnet, t. I, p. 553 et suiv. — *Supplément*, t. III, p. 223 et suiv.

2. Visconti, *Iconographie grecque*, t. II, p. 36 et pl. XXXIX, nos 1 et 2. — Clarac, *Musée de sculpture*, t. VI, p. 62 et pl. 1071, no 2958 A.

3. Les quatre médaillons d'or du Trésor de Tarse, publiés par A. de Longpérier dans la *Revue numismatique*, en 1868, p. 309 à 336, alors qu'ils appartenaient à M. le comte Tyszkiewicz ont été donnés, en 1869, au Cabinet National par l'empereur Napoléon III. Indépendamment du mémoire de Longpérier, qui comprend l'ensemble de la trouvaile dite *Trésor de Tarse*, on peut lire sur ces médaillons un article d'Henri Cohen dans l'*Illustration* de l'année 1869, 2e semestre, p. 108. Antérieurement à la trouvaille du Trésor de Tarse, Leake (*Numismatica hellenica*, 1 vol. in-4o, 1856, 2e partie, *European Greece*, p. 64) avait fait connaître, sans le figurer, un médaillon d'or acquis par lui à Serres de la Thrace (l'antique Σίρρα), dont le revers offre une frappante analogie avec celui dont nous parlons. Au revers, c'est de même Alexandre, désigné par son nom ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, frappant un lion de son javelot; mais du côté face, au lieu du portrait du héros, paraît le buste de Minerve. Ce médaillon, sans doute unique, comme ceux de Tarse, est d'un module moindre; j'en parle ici, parce que Cohen place la fabrication de ceux de Tarse en Orient, guidé évidemment par la connaissance du lieu de leur découverte; mais le colonel Leake nous montrant un médaillon analogue à ceux-ci, acquis par lui en Thrace où il avait été déterré, ces deux provenances s'annulent l'une par l'autre et nous laissent dans l'incertitude sur le lieu où ont été fabriquées ces médailles extraordinaires. Pourquoi n'auraient-elles pas été fabriquées à Rome sous Alexandre Sévère qui avait pour le Macédonien un culte particulier, né de son admiration pour ses grandes qualités et de ce qu'il était pour lui ce que nous nommerions son patron. On sait que le fils de Julia Mæsa était né dans le temple d'Alexandre à Arca Cæsarea en Phénicie le jour où l'on y célébrait l'anniversaire du héros divinisé. (Aurelius Victor, *De Cæsaribus*, XXIV, et surtout Lampridius, *Alexander Severus*, cap. 30, 13 et 5.)

4. Joseph Arneth, conservateur du Cabinet des antiques de Vienne, qui a publié ce camée acquis à Paris, et qui proviendrait de l'un des deux célèbres trésors de Troyes, le décrit ainsi : « Büste einer Heros (Achille?) mit Helm und Harnisch, etc. » (*Die antiken Cameen des K. K. Münz- und Antiken-Cabinettes in Wien*. Pl. XIV, no 5, p. 26.)

Il existe une foule de monuments, marbres, médailles, vases peints, où l'on ne peut nier que les anciens aient voulu représenter Achille[1] qui y paraît avec des attributs ou au milieu de scènes tout à fait caractéristiques et même souvent avec son nom; mais les traits de ces Achilles diffèrent tellement sur ces monuments qu'il est visible que les artistes à qui on les doit suivaient des traditions ou des types divers. A l'appui de cette assertion, je ferai observer qu'entre autres différences notables des représentations d'Achille, il en est une dont on ne peut méconnaître l'importance, au point de vue de l'identification; c'est que, sur les vases très nombreux où Achille paraît avec son nom, le héros est aussi souvent barbu qu'imberbe. Que l'on ouvre la table d'un livre qui est entre les mains de tout archéologue, la *Description des antiquités et objets d'art du cabinet Durand*, par M. de Witte, et l'on reconnaîtra que je n'exagère pas. Je suis loin de nier qu'il y ait eu dans l'antiquité des prototypes consacrés, mais il n'en est pas moins avéré qu'il existait des représentations fort dissemblables des mêmes personnages divins ou héroïques. Hercule est ordinairement figuré avec une barbe épaisse; cependant on voyait sa statue sans barbe dans le Zeuxippe de Constantinople, où paraissaient aussi celles de héros également représentés imberbes, Achille, Pyrrhus ou Néoptolème son fils, les deux Ajax, qui paraissent ailleurs barbus[2]. Il en est naturellement de même des statues ou des statuettes de dieux ou de héros; lorsqu'elles se présentent sans caractéristiques formelles, la réserve me paraît obligatoire. Qui nous dira le nom de l'admirable statuette de bronze léguée en 1866 au Cabinet des médailles et antiques par le second duc de Blacas? Le comte de Clarac, qui a publié ce monument, reconnaît dans ce héros nu, mais casqué, dans une attitude de combat, Déiphobe, l'un des fils de Priam, qui fut tué pendant le sac de Troie, et dont Pausanias mentionne, sans la décrire, une statue qui, de son temps, se voyait à Olympie[3], mais qui en avait aussi une dans le Zeuxippe que l'on vient de citer. Celle-ci est décrite par Christodoros[4], mais si les paroles du poète peuvent à la rigueur se rapporter à la statuette Blacas, s'il a mentionné le casque du héros, s'il a dépeint un mouvement qui pourrait justifier l'attribution du comte de Clarac, il manque à cette description de ces traits décisifs qui seuls permettraient une identification acceptable par la critique. Ce que l'on peut dire de cette statuette, c'est qu'elle représente un héros entièrement nu, casqué, aux traits réguliers, avec un collier de barbe qui indique plutôt la force de l'âge que la grande jeunesse; aussi, malgré l'ingénieuse hypothèse du comte de Clarac, dans le Musée Blacas, donnait-on à ce précieux monument le nom de Thésée qui ne lui

1. Je n'ai pas à présenter ici une table de l'iconographie d'Achille; je renverrai cependant à l'*Achilléide* de Raoul Rochette, dans ses *Monuments inédits*, et à l'*Appendice* à cette Achilléide qui fait suite à l'*Odysséide*. Pour les médailles, je me contenterai de citer Mionnet, *Supplément*, t. III, p. 267, nos 51 et 52, et d'avertir qu'on trouvera la figure de plusieurs de ces curieux monuments à la page 411 de ce même appendice de Raoul Rochette.

2. *Anthologie grecque*, *Descript. des statues du gymnase public le Zeuxippe*, par le poète Christodoros de Coptos. Edit. Tauchnitz, I, p. 26. (V. aussi la *trad. franç.* de F. Dehèque, t. I, p. 1 à 11.)

3. Livre V, 22.

4. C'est le début du poème sur le Zeuxippe.

convient peut-être pas davantage. Mieux vaut se contenter de désigner cette statuette par ces mots : *Héros combattant.* Quant à notre camée, à l'imitation d'Eckhel, qui, ayant à parler d'une intaille représentant un personnage nu, armé d'une haste et d'un bouclier sans épisème, et considérant ces attributs comme trop vagues pour qu'on puisse faire un choix dans la multitude des héros de l'antiquité, en a fait un *héros inconnu*[1]; c'est ainsi que je désignerai le personnage dont on a fait Séleucus, Achille et Alexandre, et à qui l'on aurait pu donner, avec autant de fondement, de tous autres noms de la fable ou de l'histoire.

II.

LE REPOS DE VÉNUS.

Vénus couchée, endormie ou sur le point de s'endormir. La déesse est nue, sauf une légère draperie qui voile à peine ses jambes; sa tête est gracieusement penchée sur le bras gauche. Trois petits Amours ailés veillent sur son repos et s'étudient à le charmer; l'un d'eux évente la déesse avec un flabellum en forme de feuille; un autre joue de la syrinx; le troisième lit sur un diptyque. Dans le fond, un arbre indiquant que la scène se passe dans un bocage. Ce tableau s'enlève en blanc sur le fond rougeâtre d'une sardonyx à trois couches.

Haut., 19 mill. Larg., 28 mill. Monture moderne d'émail blanc. C'est le n° 42 du catalogue du Cabinet des médailles, publié en 1858.

Ce sujet a été traité cent fois sur les gemmes, soit en relief comme ici, soit en creux, peut-être plus souvent dans les temps modernes que dans l'antiquité, mais avec des variantes. Parmi les camées classés comme modernes au Cabinet des médailles, on voit le même sujet, sous le n° 443; mais, au lieu de Vénus, c'est Hermaphrodite; comme Vénus, Hermaphrodite est servi par trois Amours, mais le grave lecteur du diptyque est remplacé par un joueur de lyre. Dans le même catalogue, le n° 45 des camées antiques montre Hermaphrodite couché dans l'attitude de la Vénus du n° 42, mais servi seulement par deux Amours; enfin, dans la série des intailles imitées de l'antique, sous le n° 2327, on voit la composition de notre camée, sauf encore qu'au lieu de Vénus, c'est Hermaphrodite, et que le lecteur est également remplacé par un joueur de lyre; cette intaille a été donnée comme antique par Mariette[2]. L'auteur du *Traité des pierres gravées* a mentionné dans son tome Ier (p. 70) un camée presque pareil au nôtre, qui se trouvait alors (1750) dans la célèbre collection Crozat. On voit encore dans la série moderne, au Cabinet des médailles, sous le n° 444, un camée semblable au n° 42, sauf qu'il est un peu plus grand. Gori, dans le *Museum Florentinum*, t. Ier, pl. LXXXII, nos 4 et 5, reproduit deux camées presque semblables au nôtre, mais où

1. *Choix de pierres gravées du Cabinet de Vienne*, pl. XXXIX, p. 75.

2. *Traité des pierres gravées*, etc., t. II, pl. XXVI.

il reconnaît Hermaphrodite au lieu de Vénus; ce qui ne paraît exact, d'après sa gravure, que pour le n° 5; sur le n° 4, c'est Vénus comme sur notre camée; le lecteur est remplacé sur ces deux camées par un joueur de lyre. Dans les *Denkmæler der alten Kunst*, de Müller et Wieseler, on voit une pâte, dite antique, du Musée de Berlin, reproduisant le type de l'un des camées du Musée de Florence[1].

Au xvi[e] siècle, on voyait aussi un camée et une intaille avec Hermaphrodite entouré de trois Amours, dans la célèbre collection de Fulvio Orsini, laquelle, léguée par lui au cardinal Odoardo Farnese, a été réunie à celle des rois de Naples de la maison de Bourbon, héritiers des Farnese[2].

Il y avait aussi un camée semblable au nôtre dans la collection de Mathias Corvin, roi de Hongrie; du moins, une miniature d'après un camée à ce type figure dans l'ornementation du titre d'un magnifique manuscrit de Ptolémée (traduction latine), conservé à la Bibliothèque Nationale[3]. On citerait bien d'autres camées ou intailles analogues, s'il était nécessaire; je n'en mentionnerai plus qu'une, celle-ci au type du n° 5 de la pl. LXXXII, de Gori. Félix Lajard, qui y a reconnu avec raison Hermaphrodite, croyait ce camée inédit et l'avait fait dessiner à Rome chez le D[r] Nott[4]. De toutes ces pierres, quelles sont décidément celles qu'il faut considérer comme antiques et celles qu'il faut reléguer parmi les imitations modernes? Cette question, insoluble pour qui ne connaît ces monuments que par des gravures, serait très ardue même pour qui les aurait toutes en même temps sous les yeux; les observations qu'à propos du camée n° IV je présente plus loin sur le discernement de l'authenticité des pierres gravées en général le démontreront peut-être au lecteur. En ce qui concerne notre camée n° II, je le laisse dans les limbes, où je crois qu'il faudrait placer les œuvres de la glyptique qui, arrivées sans titres de noblesse, ne sont pas de travail et de style à être admises d'emblée parmi les monuments de l'antiquité.

III

ÉPISODE DU MYTHE DE L'ÉDUCATION DE BACCHUS.

Rhéa, la tête couverte d'un voile qui laisse voir ses traits nobles et réguliers, ainsi que ses épaules et ses bras, sort de la terre, dans laquelle est encore cachée la partie inférieure de son corps, pour prendre dans ses bras Bacchus enfant qui d'une main la caresse et de l'autre lui présente une grappe de raisin. Cette scène a pour témoin un Bacchant tenant un pedum. Dans le fond, un hermès de Priape.

Camée sur calcédoine à trois couches. Fragment. Haut., 18 mill. Larg., 27 mill.

1. 2[e] édit., t. II, p. 25. pl. LVI, n° 714.

2. Voyez les n[os] 163 et 170 de l'inventaire de la collection Flavio Orsini, édité et savamment commenté par M. Pierre de Nolhac dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, publiés par l'École française de Rome, 4[e] année, juillet 1884.

3. *Fonds latin*, n° 8834.

4. *Recherches sur le culte, les symboles*, etc., *de Vénus*. (1 vol. in-4°, 1837, voyez pl. V, n° 11.)

Comme notre n° I, ce camée, dont l'authenticité me paraît incontestable, fait partie de la donation du duc de Luynes; je ne crois pas qu'il ait été publié; mais la *Notice sommaire*, citée dans le commentaire de ce n° I, mentionne ce curieux petit monument par cette phrase d'une brièveté obligée : « Scène bachique. Fragment. Calcédoine à deux couches[1]. »

Nous avons ici une représentation de l'une des phases de l'enfance et de l'éducation de Bacchus, celle qui se passe dans les entrailles de la terre, c'est-à-dire dans un antre, et, par conséquent, sous la protection de Rhéa, de Cybèle, de Gaia ou Gé, déesses qui se confondent et avaient la terre pour domaine.

De nombreux monuments se rattachent à ce mythe célèbre; il suffit d'ouvrir les grands recueils d'antiquité figurée pour en rencontrer qui correspondent à des textes connus ainsi que d'autres dont les auteurs ont suivi des fables qui ne nous ont pas été transmises. On sait même que ce mythe a été caricaturé. Pline ne nous apprend-il pas que Ctésiloque, élève d'Apelles, avait peint Jupiter, coiffé d'un bonnet de femme, accouchant avec douleur et gémissements au milieu de déesses qui lui donnent leurs soins[2]. Parmi les monuments qui se rapprochent de la représentation de notre camée, je citerai un bas-relief du Louvre où la déesse sort de même à moitié de la terre, pour remettre le fils de Jupiter et de Sémélé à l'une des nymphes de Nysa ou de Dodone, nommées dans les textes, Ino-Leucothoé, etc. Jupiter lui-même assiste à cette scène qui a pour témoin une seconde nymphe[3]. On peut encore rapprocher notre camée d'un autre bas-relief, celui-ci conservé longtemps à Venise et qui a été plusieurs fois publié, notamment par Charles Lenormant[4], et récemment, de nouveau, par le fils du savant archéologue, dans le remarquable article Bacchus donné par lui au *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*[5]. On trouvera dans le travail du regrettable François Lenormant toutes les autorités relatives au mythe de la naissance et de l'éducation de Bacchus, ainsi que l'indication des divers ouvrages où ont été publiés les monuments qui s'y rattachent. Je ne puis cependant me dispenser de mentionner encore le curieux miroir du Musée de Naples, souvent publié et notamment par Gerhard, *Etruskische Spiegel*, t. III, p. 84, pl. LXXXII, et de rappeler que deux bulles d'or, sur lesquelles on voit Jupiter en proie aux douleurs de l'enfantement, se voient dans la vitrine des joyaux antiques au Cabinet des médailles[6].

A. CHABOUILLET.

1. *Notice sommaire*, etc., p. 139, n° 3.)

2. Pline, *Hist. nat.*, XXXV, XI, 40.

3. Millin, *Galerie mythologique*, t. I, pl. LIV, n° 224 et p. 51. — Clarac, *Musée de sculpture*, t. II, 1re p., page 385, n° 204 et pl. CXXIII. La partie supérieure de ce bas-relief, encastré depuis bien des années à une trop grande hauteur, dans la galerie du bord de l'eau, a été restaurée; mais la partie inférieure, celle qui est la plus importante, est intacte. Ce bas-relief figure encore dans les *Denkmäler der alten Kunst*, de Müller et Wieseler, 2e édit., t. II, pl. XXXIV, n° 400.

4. *Annali dell'Instituto di corrispondenza archeologica*, t. V, p. 210 et pl. XLV A des *Monumenti*.

5. *Dict. des ant. gr. et rom.*, de Daremberg et Saglio, t. I, p. 591 à 639 et particulièrement p. 602.

6. Voyez J. de Witte. *Cat. Durand*, nos 2165 et 2166, et le mémoire, cité plus haut, de Ch. Lenormant, p. 215-216. Ces bulles portent les nos 2551 et 2552 dans le catalogue du Cabinet des médailles de 1858.

LE LIVRE D'IVOIRE

A LA BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE DE ROUEN

(Planche 4.)

La bibliothèque publique de Rouen possède un très curieux manuscrit, indifféremment désigné sous le nom de *Livre d'ivoire* ou de *Livre des serments* : il porte au Catalogue le n° Y 27 ; il provient de l'église métropolitaine. Entièrement sur vélin, le volume, format petit in-folio, mesure en hauteur 0 m 295; en largeur, 0 m 190. La couverture consiste en ais de chêne revêtus de plaques d'ivoire sculpté, encadrées de larges bandeaux en cuivre gravé; dos moderne. Bien que cette reliure soit le véritable objectif du présent travail, je crois néanmoins utile de donner un aperçu sommaire du contenu avant d'aborder l'étude du contenant.

Au début, en belle écriture gothique, la formule du serment que devaient prêter les archevêques de Rouen lors de leur intronisation. Suivent des pièces de diverses époques et de diverses natures. Serment de Richard, abbé de Jumièges; Expulsion du chœur de quatre clercs turbulents, en 1260; Serment de quatre évêques suffragants : Jean Bouchard, d'Avranches (1453); Jean Hennuyer, de Lisieux (1561); Guillaume Péricart, d'Evreux (1608); Richard Langlois (?), d'Avranches (1259). Vient, ensuite, la mention du dépôt de la tête de saint Sévère dans un chef d'argent doré [1], cérémonie qui eut lieu le vendredi avant le Dimanche des Rameaux 1298; le chapitre fit les frais du nouveau reliquaire. Puis une série de documents rangés sans ordre chronologique : Juridiction capitulaire, Pièces de la fin du XIIIe siècle; Serments d'évêques et d'abbés; fin du XIIIe siècle et premier quart du XIVe [2]; Pièces datées de 1240, 1208, 1189. Des copies de lettres terminent ce que j'appellerai la première partie du volume, à savoir : Richard Cœur-de-Lion (1189); Alexandre III (entre 1164 et 1181); Henri II, la 21e année de son règne (1274-1275); l'archevêque Gauthier de Coutances (entre 1184 et 1207).

Seconde partie. Notice de l'archidiocèse. Notice des archevêques, de saint Mellon à Jean de Bayeux (+ 1078); ce qui concerne saint Mellon est en vers :

Extitit egregius Mallonus in ordine primus,
Moribus ornatus clara quoque stirpe creatus, etc., etc.

1. In vase argenteo deaurato ad similitudinem episcopi sumptuose fabricato.

2. Philippe Le Boulanger, évêque de Séez (1295); Jean de Brécourt, abbé de Saint-Martin de Pontoise (1310); Pierre, abbé de Notre-Dame d'Eu (1312); Geoffroy Piques, abbé de Jumièges (1312); Simon Le Long, abbé de Saint-Martin d'Aumale (1321).

Le reste est en prose. Chronique métrique des archevêques depuis saint Mellon jusqu'à l'avènement de Hugues d'Amiens (1129); style et transcription du XIIe siècle. Un écrivain du XIIIe siècle continue la chronique, qui s'arrête à Pierre de Colmieu (1236), et le même auteur, vraisemblablement, a intercalé en tête du *poème* une mention de saint Nicaise :

Antistes Rothome datus a Clemente Nigasius (sic)
Si non sedisti capud (sic) *allegando stetisti*[1].

Maintenant le XIe-XIIe siècle fait son apparition : Prologue. *Multi ecclesiastice religionis post Ascensionem mediatoris Dei et hominum hominis Jesu-Christi postque perceptam Spiritus Sancti gratiam plurimorum Dei electorum certamina honesta descripsere scedula*, etc., etc. — *Vita beati et venerabilis patroni nostri sancte sedis Rothomagensis aecclesie archiepiscopi Gildardi* (Godard). — *Antiquorum in curia hactenus latuit post posita quam annuente Dei misericordia exordiar posterorum proposuisse tradere notitie*, etc., etc. — *Temporibus igitur Chlodovei regis Francorum cum adhuc gens regni ipsius cum suo principe deserviret cultibus idolorum*, etc., etc.— *Et iterum sapiens Gregorius Turonensis, testis eorumdem sanctorum nativitatis, consecrationis atque obitus sanctissimi, ita intonat pulcherrimam antiphonam : Avete magni toto orbe presules*, etc., etc. — *Item omni laude dignissimus et episcoporum episcopus sancte Rothomagensis aecclesie Audoenus dulci modulamine metri infit :*

Corpore Gildardus jam christianus atque Medardus
De patre Nectardo procedunt jure paterno, etc., etc.[2].

Après le poème, qui compte 41 vers, une longue oraison au saint; écriture différente.

Huit feuillets, plus sept lignes au recto du neuvième, sont occupés par la Vie de saint Godard. Sur le reste de ce feuillet et le suivant : 1° Tarif des amendes imposées au clergé

1. J'ignore si cette pièce a été publiée ; néanmoins, bien qu'elle n'en vaille guère la peine, je donne le commencement et la fin de la partie du XIIe siècle :

Antistes sanctus Mallonus in ordine primus
Excoluit plebem doctrina Rodomagensem.
Post hunc precipuus devotus et Avidianus
Optinuit regimen curam quoque plebis herilem.
Successit presul fulgens virtute Severus....
Post hunc Guilelmus, vir nobilis atque benignus,
Catholice plebem tractavit Rotomagensem.
Floruit ejusdem sedis Gaufridus honore ;
Quam multis ditans multo dilexit amore.
Huic successit amor plebis, tremor Hugo potentum,
Clarus avis, clarus studiis, recreator egenum.

On voit que Rouen n'admettait pas, au XIIe siècle, son évangélisation par saint Nicaise, et que, au XIIIe, l'incertitude régnait encore à ce sujet.

2. La *Vie*, l'antienne et les vers tendent à prouver que les saints Godard et Médard étaient frères jumeaux, ordonnés prêtres et morts le même jour :

Una dies natos utero viditque sacratos,
Albis indutos et ab ista carne salutos.

Les *Acta SS. Junii*, t. II, p. 67 à 69, se bornent à un *Commentarius historicus* où le synchronisme des SS. Godard et Médard est battu en brèche. Ce mémoire refuse à saint Ouen la paternité du poème que Surius, *De probatis SS. vitis, Junius*, p. 139, a publié conjointement avec l'antienne, à la suite de la Vie de saint Médard.

de la cathédrale en conséquence des *maranciæ* ou aveux d'infractions aux règlements des offices [1]; 2° Lettre de Calixte II (1119-1124); 3° Hymne noté en lettres; 4° Ordonnance du Chapitre pour interdire les promenades dans le chœur pendant l'office divin. Le tout d'une autre main que la précédente. Surgit un nouveau calligraphe du XIe-XIIe siècle. V° *kal. novembris depositio sancti Romani Rotomagensis archiepiscopi*; Lectio I-VIII : douze feuillets. Minuscule plus fine, *Officium S. Romani* noté en lettres; trois feuillets et un léger empiètement sur le recto d'un quatrième, au milieu duquel commence la Vie de saint Ouen [2], même écriture que celle de saint Godard : dix-huit feuillets et un peu du recto d'un dix-neuvième, que complète le catalogue de la bibliothèque capitulaire au XIIe siècle. J'aurai plus loin l'occasion de citer ce document intercalé. Au verso, réapparition du scribe de saint Godard et de saint Ouen : *Incipit vita sancti Ansberti archiepiscopi Rotomagensis aecclesie* [3] : dix-sept feuillets et demi. A la suite, sur la même page et de la même main : *Gesta Hugonis archiepiscopi Rotomagensis* (saint Hugues, † 730), courte biographie publiée par les Bollandistes [4].

La troisième partie comprend des pièces relatives aux archevêques et au chapitre, XIIIe, XIVe, XVe siècles; les serments de soixante évêques suffragants, abbés et abbesses, 1590 à 1784; signatures autographes; textes, soit en latin, soit en français; plusieurs armoiries peintes. Deux tables, l'une ancienne, l'autre récente, servent de fil conducteur dans un labyrinthe assez difficile d'accès [5].

Les érudits rouennais se sont naturellement occupés du *Livre d'ivoire*. D'abord l'abbé Saas, bibliothécaire du chapitre, dans sa Notice des manuscrits de la cathédrale, imprimée en 1746 suivant une décision capitulaire de l'année précédente.

1. Voy. Du Cange, MARANCIA.

2. Imprimée, peut-être avec de légères variantes, *Acta SS. Aug.*, t. IV, p. 810 à 819. Surius, *Aug.*, p. 256, donne la même Vie, mais l'*explicit* diffère.

3. Imprimée, *Acta SS. Febr.*, t. II, p. 347; Surius, *Febr.*, p. 90. L'auteur est un religieux de Fontenelle, nommé Aigrad.

4. *Acta SS. Aprilis*, t. I, p. 844 : *Vitæ compendium ex chronico Fontanellensi*, c. VIII. On remarquera que l'église de Rouen, au XIe-XIIe siècle, n'avait pas encore placé Hugues sur les autels; il est alors seulement qualifié de *vir venerabilis* et de *venerandus pater*, tandis que *sanctus* ou *beatus* précède les noms de Godard, Ouen et Ansbert.

5. Je n'ai fait, bien entendu, qu'une excursion rapide au milieu de cet incohérent fouillis; néanmoins voici une pièce qui me semble mériter d'être reproduite *in extenso :*

Fol. 18. — Hec sunt que dominus rex habuit de ecclesia Rothomagensi, tempore ducatus sui. xxxiii marc. auri de tabula que solebat poni ante altare, et unum textum aureum cum lapidibus preciosis et duo magna candelabra argentea valentia xxx marc. Tempore vero regni habuit coronam auream valentem trecentas marcas argenti, quam rex Henricus avus suus in testamento suo ecclesie Rothomagensi donaverat ad emendum redditum ad usus canonicorum. Tempore guerre inter ipsum et filium suum, quum civitas Rothomagensis obsessa fuit, habuit calicem aureum vi marcarum, et xvii marc. auri de residuo tabule predicte, et duas pelves argenteas viii marcarum, et scutellam argenteam viii marcarum quam dominus Robertus de Novo Burgo in testamento suo ecclesie Rothomagensi donaverat, et textum argenteum valentem xl libras Andegavenses. — Ecriture contemporaine.

Dom Pommeraye (*Hist. de l'église cathédr. de Rouen*, p. 579) rapporte que l'église de Rouen se dépouilla en faveur de Henri II lorsqu'il n'était encore que duc de Normandie. A la page suivante, l'érudit Bénédictin donne une traduction assez inexacte et fortement tronquée de la pièce ci-dessus : ainsi la majorité des objets d'orfèvrerie remis au roi, à l'occasion du siège de Rouen (1174), est omise.

« N° 58. *Codex continens acta archiepiscoporum Rothomagensium, seu Codex eburneus*, in-folio sur vélin. Ce manuscrit connu sous le nom de Livre d'yvoire, parce qu'il en est couvert, contient les actes des anciens archevêques de Rouen jusqu'à Jean II et quelques autres pièces. On y a ajouté dans ces derniers temps des feuilles de vélin pour y inscrire le serment de fidélité des évêques, abbés, etc., de la Province. Ce manuscrit, cité fort souvent par différents auteurs, est aux archives. On trouve dans ce manuscrit quelques dénombrements de livres qui étaient à la bibliothèque dans le xIIe siècle. Le P. Pommeraye avait dessein de les rendre publics. « Je donnerai, dit-il dans son *Histoire de l'église cathédrale de Rouen*, p. 164, parmi les pièces justificatives, quelques anciens inventaires, plutôt pour contenter la curiosité de quelques personnes doctes qui l'ont souhaité, que pour le nombre et la rareté des livres qu'ils contiennent, du moins pour la plupart. Le premier est tiré du *Registre couvert d'yvoire* qui commence par les livres qui furent du temps de notre archevêque Geoffroy, c'est-à-dire en 1112. Le second est celui de Rotrou qui entra à l'archevêché en 1165, et il est contenu dans le même livre, p. 51. col. 1[1]. Le troisième comprend les livres d'un M. R. d'Antan, chanoine, et ceux d'un archidiacre, et ceux de quelques autres que je donnerai chacun dans leur rang. » On sait que le P. Pommeraye n'a point donné les pièces justificatives de son *Histoire de l'église cathédrale*[2]. »

De l'abbé Saas, passons à l'abbé Langlois. « Le *Livre d'ivoire*. Recueil de pièces du xIe au xIIIe siècle. Reliure beaucoup plus ancienne avec figures en ivoire. — Serments prêtés par les évêques suffragants de 1253 à la Révolution[3]. »

M. Edouard Frère, décédé bibliothécaire de la ville de Rouen, et à qui l'on doit la table moderne du volume, n'en apprend guère plus long que ses devanciers. « *Livre d'ivoire*. Ce précieux manuscrit doit sa dénomination aux tablettes sculptées en ivoire qui décorent sa reliure en bois garnie de lames de cuivre doré. Il renferme des transcriptions écrites en caractères romains cursifs et ronds du xIe au xVIIIe siècle, et présente une série de pièces d'un haut intérêt pour l'histoire des usages et de la discipline ecclésiastique aux xIIIe et xIVe siècles. » Suit un catalogue sommaire des principaux documents[4].

Un ouvrage postérieur de M. Frère reproduit l'article précédent, avec cette addition : « Deux figures, saint Pierre et saint Jean ; style byzantin[5]. »

Néanmoins, bien longtemps avant les écrivains que j'ai cités, d'autres avaient mentionné notre manuscrit, non dans son état actuel, mais partiellement, ainsi qu'ils le connurent. A la fin du catalogue rédigé au temps de Geoffroy (1111-1128), pièce que j'ai

1. C'est une erreur, les livres possédés par la cathédrale, au temps de Rotrou de Warwick, sont repris dans le *Cartulaire* dont il sera bientôt question.

2. *Notice des manuscrits de la biblioth. de l'église métrop. de Rouen*, p. 25 et 26 ; in-12, Rouen, 1746, sans nom d'auteur.

3. *Mém. sur les biblioth. des archev. de Rouen*, n° 2 ; ap. *Précis analytique des trav. de l'Acad. de Rouen*, 1853, p. 499 et 500.

4. *Manuel du bibliographe normand*, t. II, p. 255.

5. *Catal. des manuscrits de la bibl. de Rouen*, p. 91, n° 198; 1874.

seulement indiquée, l'abbé Langlois l'ayant déjà publiée[1], on lit : *Vita sancti Ansberti et sancti Audoeni*. Ce titre me semble se rapporter aux textes homonymes aujourd'hui insérés dans le *Livre d'ivoire* qui, ailleurs, est nettement désigné. L'inventaire du *sacrarium* et de la bibliothèque de l'église de Rouen, dressé après la mort de l'archevêque Rotrou (1183), débute par l'énumération des objets en matières précieuses; je copie :

Octo textus : tres magni de auro et gemmis, et quartus, quem dedit Rotrodus Rothomagensis archiepiscopus, argenteus, et quatuor parvi de argento quorum duo sunt deaurati, et nonus quem Amicus thesaurarius dedit de osmaux (émaux). *Et vii calices argenti deaurati, et unus calix aureus et una patena de argento deaurata, et i magnus ad aquam benedictam. Duo candelabra preciosa argenti deaurata, que fuerunt regis Henrici primi, et ii° alia cotidiana, et ii° alia candelabra que dedit imperatrix* (Mathilde) *lapidea. Unum vas auri cum smaragdo. Pixidem auream intus h̃ns* (I H S). *Duo bacini parvi argentei. Quinque thuribula, quorum tres sunt argentea et duo de cupro cum cathenis, et anulus argenteus. Una acerra de onice. Unum altare operatum et deauratum quod dicitur sancti Romani. Et aliud quadratum, et* due tabule de ebore in quibus scripta vita pontificum. *Et i candelabrum de ebore sculptum et paratum argenteum, et quinque magna candelabra*, etc., etc. A la liste assez longue des pièces d'orfèvrerie, succèdent : 1° les vêtements liturgiques; 2° la chapelle particulière de Rotrou, *felicis memorie*, et les livres dépendant de cette chapelle; 3° une *Bible* en deux volumes, etc., provenant de maître R. d'Antan; 4° la bibliothèque privée de Rotrou; 5° la mention en bloc du legs fait par l'archidiacre Laurent de la moitié de sa bibliothèque, et le Missel donné par un certain Waleran, sans doute chanoine[2]. Plusieurs des ouvrages inscrits au premier catalogue reparaissent naturellement dans le second inventaire, et, parmi eux, la *Vita sanctorum Ansberti et Audoeni* figurant au nombre des manuscrits attribués à la chapelle de Rotrou.

De mon trop long exposé, il appert — fait incontestable et universellement admis — que le *Livre d'ivoire* est un assemblage factice remanié à diverses époques, où les siècles ont accumulé sans ordre des documents relatifs à l'église de Rouen, et où, suivant les usages d'alors, les blancs d'anciens manuscrits reçurent la transcription de pièces d'un âge postérieur.

Mais les termes du second inventaire, *Due tabule de ebore in quibus scripta vita pontificum*, engendrent une déduction beaucoup plus importante. L'intitulé *Vita pontificum*, sans l'emploi du mot *sanctorum*, me semble prouver clairement que, à

1. *Mém. sur les biblioth., etc.*, n° 1, ap. *Précis des trav. de l'Acad. de Rouen*, 1852, p. 532.

2. *Cartularium eccl. Rothom.*, XIIIe siècle; Bibl. de Rouen, Y 44, fol. 46 v° à 50 r°. L'abbé Langlois, *Mém.* cité, n° 1, a publié toute la partie concernant les manuscrits, mais la mention du *Livre d'ivoire*, au chapitre de l'orfèvrerie, semble lui avoir été inconnue; du moins, il ne la relève pas.

la fin du XIIe siècle, les deux panneaux abritaient tout juste la Notice des archevêques et la *Chronique métrique*; les textes d'hagiographie pure auront été intercalés plus tard. On observera en outre que notre objectif se trouve classé dans le mobilier liturgique et non dans la *librairie*. Ces circonstances me suggèrent une explication touchant l'usage primitif du *Livre d'ivoire*; je ne la formulerai néanmoins qu'après avoir essayé de pénétrer les arcanes de la reliure.

Les bandeaux d'encadrement en cuivre gravé offrent, au plat recto, une série d'ornements cardimorphes, inscrivant des palmettes, et reliés entre eux par des bagues perlées qu'accostent deux feuilles horizontales; au plat verso, un enroulement fleuronné. Le style très sobre du décor accuse le XIe siècle ou l'aube du XIIe. Les panneaux d'ivoire, d'égales dimensions, mesurent 0^{m} 245 en hauteur, 0^{m} 115 en largeur; une baguette de demi-oves, à moitié grattée, prolonge extérieurement chaque face, hormis le bas où un rectangle uni sert de terrasse aux figures. A l'intérieur, s'élève un édicule à fronton triangulaire, dont deux pilastres cannelés, sommés de chapiteaux corinthiens, supportent l'entablement. Une coquille rehausse le milieu du tympan; des colombes contournées descendent sur les rampants. Les édicules, absolument pareils, abritent chacun un personnage debout, mais ayant des attitudes bien différentes. Au recto, saint Pierre drapé dans un *pallium* qui laisse voir le bas de sa tunique; un gland (*bulla*) pend à l'extrémité du manteau. Le Prince des Apôtres est nimbé; sa barbe et ses cheveux sont courts; il tient de la main gauche la clef traditionnelle, l'autre main se cache sous les plis. Cette figure, de face, tourne légèrement la tête à droite. Au verso, un personnage de profil, nimbé, front dégarni, barbe pointue médiocrement longue. Il porte aussi le *pallium* à glands, par dessus la robe talaire, et il marche vers la gauche en levant la main droite, tandis que les doigts de la seconde main s'introduisent dans un *volumen* déroulé et plié en deux. Ici l'on n'est pas d'accord sur le nom de l'individu, dont je chercherai plus loin à établir l'identité[1].

Des frottements réitérés ont usé les plaques au point d'en enlever l'épiderme; je constate dans les draperies, à gauche chez saint Pierre, au milieu chez la figure du verso, des creux assez profonds qui me semblent être d'anciennes mutilations perpétrées volontairement à coups de gouge; néanmoins les lignes principales persistent en quantité suffisante pour établir le caractère antique de l'œuvre. Le saint Pierre est une imitation évidente du *Sophocle* de Latran et surtout de l'*Aristide* Farnèse; sans le raccourci maladroit du bras gauche, relevé au lieu de descendre, sans la robe dépassant

1. Nous avons vu M. Frère opiner pour saint Jean; M. Westwood (*Fictile ivories in the South Kensington Museum*, p. 416) est d'un autre avis, il dit : *Evidently saint Paul*. Pour le contenu du manuscrit, renvoi à Turner; *Tour in Normandy*, t. I, p. 214; quant à la reliure, elle a été certainement décrite par M. Westwood en face de l'original. L'auteur anglais reconnaît bien le caractère antique, *a classical character*, des plaques, néanmoins il les attribue au VIe siècle ou au VIIe. Je n'accepte ni la date ni le saint Paul, ce qui ne m'empêche pas de regarder le livre de Westwood comme un *vade mecum* indispensable.

le *pallium*, on croirait que l'image hypothétique du célèbre Athénien a été copiée par le sculpteur en ivoire. Ce dernier s'inspira-t-il d'une statue analogue? On n'en saurait douter. J'ignore à quel genre de monuments plastiques doit revenir le prototype du verso, mais j'apprécie notre second bas-relief exactement comme le premier. Un détail encore. L'usage de suspendre des glands aux angles inférieurs du *pallium*, pour le maintien vertical de l'étoffe, est d'origine hellénique, les vases peints le garantissent; les Romains garnirent de même leur *sagum* et leur *paludamentum* : or cette mode semble avoir disparu à l'aube du ve siècle, car je n'en rencontre aucun exemple classique postérieur au diptyque de Probus (406), à la cathédrale d'Aoste[1].

Interrogeons maintenant l'architecture. L'ivoire donne ici la forme ordinaire du tabernacle qui abritait le dieu dans la *cella* des temples, ou les *imagines majorum* disposées autour de l'*atrium* patricien. Notre édicule reproduit, sauf quelques détails, le type d'importation grecque qui décore le Panthéon d'Agrippa, à Rome[2]; on y a seulement ajouté la coquille et les colombes, symboles chrétiens de la régénération baptismale, dont l'origine remonte aux catacombes. Plusieurs diptyques consulaires offrent le même aspect, avec certaines modifications. Astyrius (449) : quatre pilastres torsadés à chapiteaux corinthiens, deux supportent le fronton; coquille au centre du tympan; travail latin[3]. Boëce (487) : deux pilastres unis à chapiteaux corinthiens; fronton à rampants et architrave ornés de feuilles d'acanthe; tympan rehaussé d'une couronne de laurier inscrivant un monogramme; même travail que le précédent[4]. Anastase (517) : on en possède au moins trois exemplaires; de Liège, moitié au musée de Berlin, moitié au *South Kensington Museum;* de Bourges, complet à la Bibliothèque Nationale de Paris; de Vérone, second feuillet à la bibliothèque capitulaire de Vérone. Sur tous, identité d'architecture : pilastres unis; chapiteaux corinthiens; fronton bordé d'un motif analogue à celui des baguettes sculptées qui encadrent les panneaux de Rouen; coquille; travail de Constantinople[5]. Des demi-oves, identiques aux nôtres, contournent le diptyque de Flavius Felix (428, Rome), à la Bibliothèque Nationale[6]. Après les monuments à date certaine, j'en produirai un que M. Westwood attribue au vi^e siècle et la science autrichienne à la première moitié du ive, le diptyque anonyme, passé de la collection Riccardi (Florence) à l'*Antiken Cabinet* de Vienne. Fronton écrasé, colombes sur les rampants; colonnes torsadées en haut, cannelées en bas,

1. Voy. Ed. Aubert, *L'empereur Honorius et le consul Anicius Probus*, ap. *Revue archéol.*, nouv. série, t. V, p. 161, pl.

2. Voy. Saglio, *Dict. des antiq.*, AEDICULA, fig. 132.

3. La figure de Gori, *Thes. vet. dipl.*, t. I, pl. iii, est très défectueuse, mais M. H. Schuermans a donné une excellente reproduction du second feuillet — le seul aujourd'hui connu — appartenant au musée de Darmstadt; voy. *Les diptyques cons. de Liége*, ap. *Bull. des com. roy. d'art et d'archéol.*, t. XXIII, pl. ii, Bruxelles, 1884.

4. Gori, *loc. cit.*, pl. iv-v. Original à la biblioth. de Brescia.

5. Gori, ouv. cité, t. I, pl. xi et xii; t. II, pl. xiii. Ch. Lenormant, *Trésor de numism. et de glypt.*, Bas-reliefs, 2e part., pl. xvii. Schuermans, *loc. cit.*, pl. iii et iv. La meilleure reproduction du *diptychon Leodiense* complet est la phototypie publiée dans l'*Exposition de l'art ancien au Pays de Liège*, 2e série, pl. ii.

6. Lenormant, *loc. cit.*, pl. xii; *Les arts somptuaires*, pl. i.

sommées de chapiteaux corinthiens; demi-oves sur le cadre. Sujets, Rome et Byzance, d'où l'on pourrait induire que l'objet vient de Constantinople[1]. Quoi qu'il en soit, le fronton aigu semble avoir été abandonné par la toreutique dès le règne de Justinien; alors triomphe l'arc plein cintre embrassant une coquille: la torsade et la cannelure persistent de compagnie.

Maintenant le premier quart du VIe siècle doit-il porter les panneaux de Rouen à son actif? Je les crois plus anciens. Même en négligeant l'architecture et le détail infime des glands du *pallium*, il est possible de l'établir. Les pieds et les mains de nos personnages sont assurément défectueux, mais le reste, bien supérieur, diffère des sculptures classées dans la période Justinienne. Un véritable sentiment de l'antique, un drapé magistral sans exagération de plis, un mouvement naturel, un coup de ciseau moelleux, sont les dominantes de mon objectif. Ces qualités — quoiqu'ils se distinguent par beaucoup d'autres — manquent, dans une certaine mesure, aux tableaux pentamères[2] de la Bibliothèque Vaticane et du *South Kensington Museum*, comme au diptyque de la *Kunst Kammer* de Berlin et à la chaire de Ravenne[3]. Pour rencontrer l'ampleur de style et le caractère classique du *Livre d'ivoire*, nous devons remonter jusqu'au Ve siècle[4] et mieux jusqu'au IVe, dont le diptyque de Probianus, à la Bibliothèque royale de Berlin, est une si remarquable épave[5]. Néanmoins j'attribuerai plutôt aux Grecs qu'aux Italiens le monument en discussion, et, si je lui cherche une parenté quelconque, il me semble la découvrir chez le merveilleux ange grec du British Museum[6]. Le dessin et l'exécution irréprochables de cette imposante figure, la noblesse de son style, accusent une époque où les errements de l'art antérieur au christianisme étaient encore suivis à Constantinople. Des plis un peu trop cherchés, une archivolte cintrée, l'abus des ornements, signalent la fin du IVe siècle ou l'aube du Ve; mais les pilastres cannelés corinthiens et la coquille du tympan apparaissent en évidence. L'imitation plus directe de modèles antiques, l'architecture très simple des ivoires de Rouen me déterminent à leur assigner pour auteur un imagier grec, contemporain de

1. Gori, ouv. cité, t. II, pl. III et IX. Westwood, ouv. cité, p. 28. Sacken et Kenner, *Die Sammlungen der K.-K. Münz-und Antiken Cabinetes*, p. 452. Les planches de Gori sont très médiocres, on y reconnaît cependant des physionomies plus grecques que latines; il est vrai que le sang romain était alors si mélangé. Voici du reste l'appréciation des savants autrichiens (p. 453): « Les figures, assez robustes, montrent encore plus d'une réminiscence de la bonne époque classique, particulièrement dans l'exécution des vêtements; visages larges, grands yeux dont les prunelles sont rondes et creusées. Le style accuse la première moitié du IVe siècle. »

2. J'appelle ainsi la réunion de cinq panneaux historiés, ajustés de telle sorte qu'ils forment un ensemble rectangulaire.

3. Gori, t. III, pl. IV. Maskell, *Catal. of original ivories in the South Kensington Museum*, p. 53, n° 138, photogr. *Ann. archéol.*, t. XVIII, p. 301, pl. Jusqu'ici la *cathedra* de Ravenne n'a été reproduite convenablement que par les photographies de Ricci.

4. Voy. Westwood, *loc. cit.*, pl. III, Cassette de Brescia; pl. V, Diptyque de la collection Carrand : photogr.

5. Voy. W. Meyer, *Zwei antike Elfenbeintafeln*, complet, pl. II, phototyp., Munich; Westwood, *loc cit.*, p. 13, fig. du feuillet 1; Ch. de Linas, *Le triptyque byzant. de la collect. Harbaville*, p. 19, fig. du feuillet 2.

6. Voy. *Ann. Arch.*, t. XVIII, p. 301, pl.; Labarte, *Hist. des arts ind.*, Album, pl. IV, chromol.; Ch. Bayet, *L'art byzantin*, p. 91, fig. 31; avant tout, la photographie de Simelli.

Théodose le Grand. A cet artiste, on refusera sans doute un talent de premier ordre; la tradition des bonnes doctrines et l'habileté pratique ne sauraient lui être contestées.

On reproche souvent aux archéologues de vieillir outre mesure les monuments qu'ils élucident; ne voulant pas être à mon tour taxé d'exagérations rétrogrades, j'opposerai deux termes de comparaison aux doutes qui pourraient surgir.

Un panneau d'ivoire, collection de M. Ernest Odiot, à Paris[1], représente deux Apôtres debout, nimbés, pieds nus, tenant sous le bras gauche une grande tablette. Ils sont vêtus, l'un de la *stola* à larges manches et du *pallium*, l'autre du même manteau et du *chiton*, laissant les jambes à découvert. Entre eux, au sommet, apparaît l'*imago clypeata* du Christ en buste, tête ceinte d'un nimbe non crucifère, barbe pointue, physionomie ascétique, triste jusqu'à la dureté. Le personnage placé à gauche — *stolatus* — est un vieillard de profil, barbe arrondie et cheveux courts; il lève la main droite, dont l'index se dirige vers l'effigie du Sauveur. Jeune, imberbe, cheveux crépus, le personnage de droite — *tunicatus* — contemple son vis-à-vis. Un faire très large, une remarquable sobriété de plis, l'emploi cherché du nu, bien que les extrémités soient médiocres, indiqueraient une époque assez reculée, si des formes lourdes, un dessin incorrect ne ramenaient aux dernières limites de la décadence antique. Le symbolisme et l'iconographie de l'objet relèvent de l'église grecque; les Latins n'ont généralisé que tard le type du Christ barbu; de toute façon, ils ne lui donnèrent pas un visage morose, même sur ses bustes *clypeati*[2]. En outre, le thème ici adopté montre la condensation, dans un espace restreint, de la scène que développera au xe siècle le tableau central des agiothyrides byzantines : le Christ trônant au dessus des Apôtres. Ce rapprochement établit l'identité de nos figures : à gauche saint Pierre représenté conformément aux immuables traditions grecques[3]; donc, à droite, saint Jean[4].

Concluons : l'ivoire Odiot n'a plus qu'un caractère antique oblitéré, et, hormis le Christ, rien n'y trahit absolument le pur style byzantin; par conséquent, il doit revenir au premier quart du vie siècle.

1. Ivoire blanc de Guinée; M. Odiot me permettra de lui exprimer ici ma gratitude pour l'obligeance qu'il a mise à faire photographier sa pièce, que je puis ainsi décrire sans retourner à Paris.

2. Le diptyque de Berlin, cité plus haut, et le pentamère de notre Bibliothèque Nationale, dont les tableaux intérieurs sont un médiocre pastiche de ce diptyque (voy. Ch. Lenormant, *loc. cit.*, pl. IX et X), attribuent au Sauveur une longue barbe pointue, mais le *facies* est plein, ni maigreur, ni dureté. D'ailleurs, je ne vois ici qu'une exception où l'influence orientale ne serait peut-être pas étrangère. Le buste du Christ, encadré d'un cercle, couronne le pentamère du *South Kensington Museum*, mais sa barbe est ronde et il a un nimbe crucifère, contrairement aux images ci-dessus.

3. La calvitie de saint Pierre est imputable aux Latins. « Saint Pierre, vieillard, barbe arrondie » (*Guide de la peinture*, p. 299). En comparant les têtes de Rouen et de l'ivoire Odiot à celle du triptyque Harbaville, on n'y trouve aucune différence, hormis dans l'exécution (voy. *Tript. byz.* cité, pl. de la face).

4. Un préjugé veut que les Grecs aient toujours figuré saint Jean barbu; les Latins, imberbe : erreur complète. M'étant aperçu que l'iconographie du dernier évangéliste était à peine ébauchée par les savants qui croyaient l'avoir faite, j'ai rassemblé de nombreuses notes pour remplir cette lacune. Résultat : des deux côtés, partage presque égal du barbu et de l'imberbe.

Je me suis abstenu, jusqu'à plus ample informé, de désigner l'apôtre sculpté au verso du *Livre d'ivoire;* la chose devient maintenant facile. Le volume ouvert à plat, dos en l'air, met notre énigme à la droite de saint Pierre qu'il regarde; or saint Jean occupe la même position, tant sur la plaque Odiot que sur les monuments byzantins à sujets analogues. Bien mieux, le triptyque Harbaville donne à saint Jean le front dégarni et la barbe aiguë signalés à Rouen, caractères qu'indique également le *Guide de la peinture*[1]; le quatrième évangéliste, le Voyant de Patmos, est donc, sans erreur possible, l'anonyme cherché.

Je choisis pour second terme de comparaison un autre panneau d'ivoire sculpté à Constantinople (collection de M. Victor Gay, à Paris), objet qui n'exige guère moins de



Ivoire de la Collection Victor Gay.

commentaires. On y voit un Apôtre nimbé, debout, tourné à droite, le bras étendu, avec le geste stéréotypé du saint Jean de Rouen et du saint Pierre de la plaque Odiot. La barbe et les cheveux du personnage sont courts; il est drapé dans un ample *pallium* par dessus une tunique relevée jusqu'à mi-jambe; sa main gauche tient un *volumen*. Plis des vêtements nombreux et savamment disposés; exécution fine et serrée, quoique les pieds et les mains laissent à désirer; mouvement juste. Néanmoins l'ensemble paraît lourd, nous n'avons là ni le dessin élégant, ni les formes sveltes de la renaissance macédonienne; de plus, le monument est anépigraphe, indice probable d'une période où la secte des iconoclastes était au pouvoir, et où il eût été dangereux d'inscrire un nom sur les saintes images,

1. *Guide de la peinture*, p. 299 : « Vieillard chauve, grande barbe peu épaisse. »

quand on avait l'audace d'en fabriquer. La proscription d'un siècle et demi, qui fut si préjudiciable à l'art byzantin, subit des intermittences, notamment sous Irène (797-802); on sculptait toujours l'ivoire au temps de Michel le Bègue, puisque, en 828, Halitgaire, évêque de Cambrai, acquit à Constantinople des panneaux destinés aux reliures[1]; Théophile (829-842), dont le zèle iconoclaste paraît singulièrement mitigé, fit plus que d'encourager les arts, il les pratiqua. Dans une question chronologique, où les malins voient rarement clair, un verdict trop absolu serait imprudent, et si je n'imite pas l'exemple d'autorités compétentes, qui reculent la tablette de M. Gay jusqu'au VIe-VIIe siècle, j'apporte toutefois une certaine réserve à la classer entre le déclin du VIIIe et le premier quart du IXe[2].



Ivoire de la Collection Ernest Odiot.

On pourra disséquer ma théorie, retarder ou avancer mes dates; un résultat incontestable surnagera quoi que l'on fasse : la connaissance, avec pièces justificatives, de trois évolutions distinctes, exécutées par l'art chrétien en Grèce depuis le IVe siècle jusqu'à l'avènement de la dynastie Macédonienne.

1. Necnon et tabulas eburneas, quibus libri cooperti ibidem esse spectantur. Baldéric, *Chron. Camer. et Atrebat.*, l. I., c. 40.

2. Des doutes, non encore levés, sur un ivoire byzantin du Louvre, que j'attribue également à la période iconoclaste, m'ont empêché d'introduire cette curieuse pièce dans le débat; je la réserve pour une publication ultérieure.

J'ai pris l'engagement d'expliquer l'usage primitif du *Livre d'ivoire*, le moment est venu de tenir parole.

On récite au Canon de la Messe un *memento* des vivants; une invocation à la Vierge et aux saints, dite *communicantes*; une mémoire des morts. Ces formules étaient autrefois inscrites à l'intérieur de deux tablettes d'ivoire réunies par une charnière (*diptycha*); tantôt sur les tablettes elles-mêmes, tantôt sur des feuillets de parchemin que l'on y renfermait. Les diptyques sacrés faisaient partie du mobilier liturgique dont le sacriste avait la garde, ainsi qu'il appert des *Acta* du concile de Mopsueste, en 550[1]. Au siècle dernier, un savant put encore déchiffrer quelques lambeaux du *communicantes* sur l'un des feuillets du diptyque d'Anastase, à Liège; des prières avant la Consécration et un *memento*, en grec, se lisent aux versos du diptyque de Flavius Taurus Clementinus, jadis à Nuremberg, maintenant à Liverpool[2]; d'autres ne présentent qu'un simple nécrologe, des noms quelquefois suivis de dates. Les monuments d'ordre civil, consulaires, administratifs, privés, furent souvent transformés en diptyques religieux[3], mais on sculpta aussi un nombre considérable de plaques d'ivoire spécialement destinées aux *memento* liturgiques; elles se reconnaissent facilement aux sujets qui y figurent. Le plus magnifique exemple à signaler de diptyques purement ecclésiastiques se voit au trésor de la cathédrale de Milan, où il recouvre un Évangéliaire. Le style élevé, les réminiscences classiques qui distinguent ces deux panneaux, permettent de les attribuer au IVe siècle. La Résurrection de Lazare, plat recto, montre un édicule pareil à l'ornement architectural du *Livre d'ivoire*[4].

Aucun caractère essentiel des diptyques ecclésiastiques, forme, décor historié du contenant, teneur du contenu, lieu de garde, ne manque à notre objectif tel qu'il est repris au Cartulaire. En démontant la reliure, on pourrait savoir si les panneaux portent au revers quelques traces d'écriture, mais il me paraît certain qu'ils furent montés au XIe-XIIe siècle, et qu'au temps de Rotrou ils abritaient seulement les *Notices* et la *Chronique métrique*. Impossible de se méprendre; au cas d'une simple liste, le rédacteur de l'inventaire aurait mis *vocabula* et non *vita*; au cas des Vies de saint Ouen et de

1. Reverentissimus sacrorum custos vasorum istius sanctissimæ ecclesiæ adferat ad considerationem nobis, et recitationem hujus sacræ ecclesiæ *diptycha*, in quibus memoriæ sacerdotum istius optimæ civitatis scripta continentur *vocabula*. Joannes presbyter et cimeliarchus dixit : secundum jussionem vestram; *inter sacra vasa quæ a me servantur*, habentes ista *diptycha* protuli et ad recitationem porrigo... Habeo etiam *alios* duos membranaceos sermones vetustiores istis, qui nunc sunt, et ipsos protuli. Gori (t. I, p. 45 et 46), à qui j'emprunte cette citation, conclut du mot *alios* que les noms des évêques de Mopsueste étaient également inscrits sur ces feuilles de parchemin renfermées dans les tablettes du diptyque.

2. Gori, t. I, p. 49, 256 et pl. X.

3. Bourges (Anastase), Gori, t. I, p. 44. Saint-Maximin de Trèves, *Id. ibid.*, p. 46. Fulde, Martigny, *Dict. des antiq. chrét.*, 2e éd., p. 253. Fragment à Tongres. Novarre, contenant le catalogue de soixante-neuf évêques de cette ville à partir de saint Gaudence jusqu'en 1170, écritures différentes; Gori, t. II, p. 186, 187. Martigny, ouv. cité, DIPTYQUES, mentionne encore d'autres nécrologes de ce genre.

4. Labarte, *Hist. des arts ind.*, Album, pl. VI. Cet archéologue attribue le diptyque de Milan à un artiste grec; je partage son avis, non tant à cause de l'Agneau émaillé du centre, que pour la finesse du coup de ciseau et certains détails d'ornementation qui font penser à l'ange du *British Museum*.

saint Ansbert, d'ailleurs mentionnées à part, *sanctorum* précéderait *pontificum*. Les termes *in quibus* signifient *entre eux, dans eux, auprès d'eux*, nullement *sur eux* qui eût exigé l'accusatif : *in quas*.

L'adjonction des textes hagiographiques et de certaines pièces volantes peut incomber aux XIII[e] et XIV siècles; un autre remaniement date du XVI[e]; je ne sais s'il y en eut de nouveaux entre celui-ci et le dernier, qui est récent. Le dépôt du volume aux archives capitulaires, où l'abbé Saas le trouva, doit remonter à l'intercalation des documents étrangers à la liturgie.

Aux temps anciens, la lecture des diptyques était faite par le diacre, le sous-diacre ou le célébrant; on plaçait aussi à l'occasion les diptyques sur l'autel[1]; puisque nos *due tabule de ebore* appartenaient au mobilier sacré, il serait fort possible que le même honneur leur eût été jadis accordé.

CH. DE LINAS.

1. Martigny, *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes*, p. 251 et 252. Pamelius, *Liturgia Latinorum*, t. II, p. 180. On sait que Jacques de Pamèle séjourna à Saint-Omer avant d'être nommé évêque de cette ville, poste qu'une mort imprévue l'empêcha d'occuper; or, une très ancienne Vie manuscrite de l'apôtre des Morins, dite *Codex argenteus*, était placée, à Saint-Omer, sur l'autel majeur de la Cathédrale.

BASSIN DE BRONZE DU XIe OU DU XIIe SIÈCLE

REPRÉSENTANT LA JEUNESSE D'ACHILLE

(PLANCHE 5.)

La *Gazette archéologique* a publié il y a quelque temps de curieuses miniatures du XIIe siècle représentant un des épisodes les plus connus de l'histoire d'Ulysse[1]. Voici un nouvel exemple, plus remarquable encore, s'il est possible, de ces emprunts faits à l'antiquité par le Moyen-Age.

Le Cabinet des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale vient d'acquérir un bassin en bronze qui appartient, suivant toute apparence, à cette catégorie que les anciens inventaires désignent sous le nom d'*aquamanile* et que beaucoup d'archéologues nomment *gémellions*, parce qu'ils allaient habituellement par paires. Celui-ci a été légèrement brisé et par suite faussé, de sorte que, tandis qu'il mesure vingt-sept centimètres de diamètre dans un sens, il mesure vingt-huit centimètres et demi dans l'autre; sa hauteur est de cinq centimètres. L'intérieur est orné de dessins gravés au trait retraçant en diverses scènes les principaux épisodes de la jeunesse d'Achille. Les six premières scènes, séparées les unes des autres par des pilastres ornés de draperies et surmontés de chapiteaux, sont disposées en cercle autour de la septième et dernière scène qui occupe le fond.

Ces tableaux se déroulent dans l'ordre suivant :

1° Un centaure placé devant un arbre pince les cordes d'une harpe, tandis qu'un jeune homme assis sur un rocher joue d'une sorte de *luth* ou *guiterne*. Un vers latin, écrit au dessus de la scène en guise de légende nous indique qu'il s'agit du centaure Chiron faisant l'éducation d'Achille :

+ HEROV̄·LAVDES·CANTANT·CHIRON·ET·ACILLES·

L'artiste s'est souvenu de Stace qui conte que Chiron apprenait à son élève à connaitre les plantes médicinales et à célébrer sur la lyre les exploits des anciens héros :

..... Nam nunc labor unus inermi
Nosse salutiferas dubiis animantibus herbas
Aut monstrare lyra veteres heros alumno[2].

1. *Gazette archéologique*, 1885, pl. 4 et 5. *Miniatures inédites de l'Hortus deliciarum*, publiées par M. Robert de Lasteyrie.

2. Stace, *Achilléide*, l. 1, v. 116-118.

2° Thétis, désirant soustraire son fils aux recherches des Grecs qui voulaient l'emmener avec eux au siège de Troie, profite de son sommeil pour le retirer de l'antre de Chiron et le conduire chez Lycomède, roi de Scyros :

+ ECCE·SOPORANTĒ·THETIS·DEPORTAT·ACHILLE[1]

Thétis est assise dans un chariot entraîné sur les ondes par deux chevaux marins ; de la main elle protège son fils endormi à ses côtés; celui-ci a la tête couverte d'un voile féminin. Derrière le char, Chiron, étendant les bras, adresse ses adieux aux deux voyageurs.

3° Thétis arrive dans l'île de Scyros. Elle tient par la main son fils déguisé en fille et le présente au roi Lycomède comme la sœur d'Achille :

+ HANC·TIBI·CŌMENDO·GERMANĀ·RECTOR·ACHILLIS·

« Roi, je te recommande la sœur d'Achille. » Ce vers est imité du vers de Stace :

Hanc tibi, ait, nostri germanam, rector, Achillis
..... tradimus[2].

Le roi est sur son trône; il tourne la tête vers l'enfant que Thétis lui présente et en même temps la désigne de la main droite à trois jeunes filles placées de l'autre côté; ce sont certainement les filles du roi, et la première qui sourit à l'enfant et semble prête à l'accueillir avec bienveillance doit être Deidamia.

4° Les Grecs, ayant découvert le lieu où Thétis avait caché son fils, envoyèrent à Scyros Ulysse pour leur ramener le jeune héros. La difficulté était de reconnaître Achille parmi les filles du roi. Ulysse eut recours à un stratagème, dont notre bassin représente à la fois l'exécution et le succès :

+ ARTIBVS·VLIXIS·DV̄·PRODITVS·ESSET·ACHILLES·

Ulysse est placé derrière une table où il a étalé les cadeaux qu'il offre aux filles du roi : des ciseaux, une pelote de laine; trois écus sont appuyés contre la table. L'une des jeunes filles a déjà fait son choix, elle tient des ciseaux ; mais les deux autres regardent étonnées Achille, dont l'humeur belliqueuse s'est réveillée à la vue des armes : il a saisi un écu et il brandit une lance.

5° Achille s'apprête au départ. Il est debout, l'écu au bras gauche; il a encore ses

1. Le graveur du bassin a oublié l'abréviation de M au-dessus de l'E.

2. Stace, *Achilléide*, l. I, v. 349-350.

vêtements de femme, mais bientôt il les déchirera ; du moins c'est là ce qu'indique la légende :

+ DISCINDIT·VESTES·QVIA·TOTO·NI[1]·PECTORE·TROIA·EST·

Car rien dans ses mouvements ne permet de penser qu'il va accomplir cet acte. On remarquera que, suivant Stace, ses vêtements tombèrent d'eux-mêmes :

Illius intactae cecidere a pectore vestes[2].

Il était plus facile de représenter Achille déchirant sa robe ; c'est ce que l'artiste, à en croire la légende, avait l'intention de faire ; cependant le héros est immobile. Notons en passant que la fin de vers « *toto in pectore Troja est* » est prise dans Stace qui avait écrit « *totoque in pectore Troja est*[3]. »

Derrière Achille s'avance le roi suivi de ses trois filles ; il vient prier le héros de rester dans son île ; mais Agyrtès est là qui sonne de l'olifant pour convier Achille au départ :

Jam pectus amictu
Laxabat (Achilles), quum grande tuba sic jussus Agyrtes
Insonuit[4].

Agyrtès est figuré dans plusieurs bas-reliefs antiques représentant la même scène du départ d'Achille[5].

6° Achille avoue à Lycomède ses amours avec Deidamia et lui demande sa main :

+ TE·ROGO·PRO·VENIA·C̄V·SVPPLICE·DEIDAMIA·

« Je te prie, dit-il au roi, de m'accorder cette faveur ; Deidamia, elle aussi, t'en supplie. » Le roi est assis sur son trône ; il tient son épée sur ses genoux ; il tourne la tête vers Achille et Deidamia à qui il adresse la parole. Achille, qui a dépouillé sa robe de femme, pose la main sur l'épaule de Deidamia ; celle-ci, plongée dans la douleur par le prochain départ d'Achille, essuie ses larmes. De l'autre côté du trône, Ulysse, l'épée à la main, semble attendre la décision du roi pour entraîner Achille.

7° Le héros quitte Scyros. Un vaisseau l'entraîne avec Ulysse et ses compagnons loin de l'île. L'artiste, pour figurer ce départ, a placé dans une barque quatre guerriers armés de pied en cap ; un pilote placé à l'arrière dirige la barque à l'aide d'une rame. La légende est empruntée à Stace :

1. Corrigez IN.
2. Stace, *Achilléide*, l. II, v. 204.
3. Stace, *Achilléide*, l. II, v. 181.
4. Stace, *Achilléide*, l. II, v. 200-202.
5. Raoul Rochette, *Monuments inédits*, *Achilléide*, p. 70 et pl. XII ; Millin, *Galerie mythologique*, pl. CLIII, n° 552.

+ ABRIPITVR·TERRIS·IN·OTHO·STIDENTE[1]·PROPINQUIS·

Le poète latin avait dit :

Sic orsus (*Achilles*) *et alno*
Insiluit, penitusque Noto stridente propinquis
Abripitur terris[2].

Quand les poètes français du XIIe siècle ont fait des emprunts à la littérature latine ils ont donné aux héros de l'antiquité les mœurs de leurs contemporains. Ce qui est vrai des écrivains l'est aussi des imagiers, qui ont représenté les personnages de l'ancien temps avec des costumes propres au Moyen-Age.

Les guerriers figurés sur notre bassin à la septième scène sont coiffés d'un heaume conique à nasal très long; la nuque est protégée par une coiffe rattachée au haubert. Cette sorte de casque apparaît au XIe siècle et persiste jusqu'à la fin du XIIe siècle. Cette forme se montre sur les sceaux pour la première fois en 1069 et pour la dernière en 1196. Mais vers 1170 le heaume devient le plus souvent cylindrique avec un timbre plat ou arrondi[3]. On voit des casques de ce dernier genre, à côté de casques à nasal, dans les miniatures de l'*Hortus deliciarum*. Il est notable que sur notre bassin la pointe placée au sommet du casque revient légèrement en avant; cette particularité existe dans les dessins au trait d'une Bible latine de la deuxième moitié du XIe siècle[4], mais les casques figurés dans cette Bible n'ont pas de nasal; il est visible d'ailleurs que l'artiste qui a illustré le volume avait sous les yeux des dessins de l'époque carolingienne.

Les écus que portent les guerriers de la dernière scène, comme aussi ceux qui à la quatrième scène sont posés contre la table, sont ces grands écus oblongs, arrondis en haut, pointus en bas, couvrant l'homme presque entièrement, et derrière lesquels les guerriers se sont abrités pendant la seconde moitié du XIe siècle et presque tout le siècle suivant. Un seul de ces écus a un *umbo*, c'est celui que saisit Achille à la quatrième scène. Mais tous sont ornés de bandes ou de rondelles de cuir; ce ne sont pas des armoiries, mais de ces ornements sortiront les pièces les plus anciennes du blason : les bandes, les fasces, les besans. Les armoiries proprement dites n'apparaissent que dans la seconde moitié du XIIe siècle. Quant aux lances ornées de gonfanons, elles ne sauraient, non plus que les épées, donner aucune indication précise relativement à la date du bassin; tout ce qu'on peut dire, c'est que leur forme accuse le XIe ou le XIIe siècle. Ainsi, le costume de guerre, tel qu'il apparaît sur notre bassin est celui qui a été en usage entre 1050 et 1150.

1. *In otho stidente* doit être corrigé en *notho stridente*.
2. Stace, *Achilléide*, l. II, v. 305-307.
3. Voyez l'ouvrage de G. Demay, *Le costume d'après les sceaux*, p. 128.
4. Bibliothèque Nationale, manuscrit latin 6, vol. III, fol. 19, v°.

D'autres détails nous permettent de resserrer davantage les limites de la période de temps pendant laquelle ont pu être exécutés les dessins que nous étudions. Les personnages qui ne portent pas l'armure, tels qu'Achille dans la première scène, Ulysse dans la quatrième, Agyrtès dans la cinquième, Achille dans la sixième, ont tous le vêtement court; c'est-à-dire un *bliaud* serré à la taille, à manches étroites descendant jusqu'aux poignets, la jupe tombant à la hauteur des genoux. « Aux approches de l'an 1100, dit Quicherat[1], un changement radical eut lieu dans l'habillement des hommes. De court qu'il avait été pendant six cents ans et plus, il devint long. » En outre, la tunique que portent ici les personnages indiqués est la même qu'on trouve dans plusieurs dessins de la Bible latine déjà citée[2] et sur la Tapisserie de Bayeux; elle forme, sur le devant, une série de plis curvilignes et parallèles; sur les côtés, des plis verticaux. On ne peut pas cependant en conclure que notre bassin soit antérieur à l'an 1100; car les artistes ne suivent pas exactement la mode; les monuments antérieurs exercent sur leurs œuvres une grande influence, et on a pu dessiner des vêtements courts encore quelques années après que l'usage s'était introduit de les porter longs, par exemple jusque vers 1120. Ulysse porte par dessus la tunique un manteau attaché sur l'épaule. Ce n'est plus la saie courte du xe siècle dont se couvrent encore quelques personnages de la Tapisserie de Bayeux; c'est le manteau long et flottant adopté au début du xiie siècle. Les chaussures sont celles qui furent en usage à la fin du xie siècle et sous le règne de Louis VI : largement fendues sur les côtés, longues, pointues, le talon faisant une forte saillie en arrière.

Les femmes portent une longue robe, le *bliaud*, serrée à la taille et formant au-dessous de la ceinture des plis curvilignes et parallèles analogues à ceux que nous avons signalés sur la tunique des hommes; la jupe est retenue sur les côtés et derrière par des agrafes de façon à former des plis qui s'étalent en éventail. Les manches sont larges et laissent voir, chez quelques-unes des femmes représentées, l'extrémité des manches du *chainse* ou robe de dessous, serrées au poignet. Enfin, un voile recouvre la tête et tombe sur les épaules; celui de Deidamia, à la scène sixième, forme guimpe. Ce costume-là est celui qu'ont porté les femmes de 1050 à 1140; c'est celui qui est dessiné sur la Bible de la seconde moitié du xie siècle[3] à laquelle j'ai déjà renvoyé.

Le roi Lycomède est représenté trois fois : deux fois assis, une fois debout. Il est vêtu d'une tunique; sur les épaules est jetée la dalmatique royale attachée au haut et au milieu de la poitrine par une fibule. Le roi a d'ordinaire, au xie comme au xiie siècle, son manteau attaché sur l'épaule. Cependant, sur la Tapisserie de Bayeux, le manteau du roi Harold et celui du duc Guillaume sont retenus de la même façon que celui du roi Lycomède. Le dessin de la couronne de Lycomède est fort curieux. Dans la troisième scène, son visage est encadré entre deux pans d'étoffe frangés à leur bord inférieur et qui

1. *Histoire du costume*, p. 146.
2. Voyez vol. III, fol. 19 v°, 45 v°, 65 v°, 134, etc.
3. Par exemple, au fol. 66 v° du vol. III.

tombent du cercle de la couronne auquel ils semblent attachés. Le roi porte sa barbe. Les rois de France de la famille capétienne sont représentés sur les sceaux avec leur barbe jusque sous Louis VI. Louis VII est figuré imberbe sur son sceau. Je crois que la figure du roi telle qu'elle apparaît sur le bassin est antérieure à 1140.

Les représentations que nous venons d'étudier sont donc dans un rapport très étroit avec celles de la Tapisserie de Bayeux et celles de la Bible latine n° 6 de la Bibliothèque Nationale. Même il y a des analogies de style entre ces trois monuments. Ce sont trois œuvres d'une même époque.

En résumé, la forme des vêtements permet de placer l'exécution du bassin aux environs de l'an 1100, et en tout cas postérieurement à 1050 et antérieurement à 1140.

La facture des vers latins qui servent de légendes ne contredit pas cette conclusion. Car le premier, le second, le sixième et le septième sont des vers léonins, espèce de vers dont on a fort usé à la fin du xiᵉ siècle et au xiiᵉ siècle. Quant aux caractères employés pour tracer ces légendes, ce sont des lettres capitales avec beaucoup de lettres liées, et une seule onciale qui est l'*h*. L'abréviation de *m* ou *n* par un trait horizontal est la seule qu'on rencontre.

C'est dans l'*Achilléide* de Stace, comme on l'a vu, que l'artiste du Moyen-Age a puisé un sujet de décoration pour le bassin de bronze que nous avons décrit. Cet emprunt à Stace n'a rien d'étonnant. Le Moyen-Age n'a jamais cessé de lire les poètes latins[1]. Et à la fin du xiᵉ siècle spécialement, il y eut une sorte de renaissance, un retour vers l'antiquité[2]. Sans avoir eu la popularité de Virgile, Stace tient un rang honorable parmi les auteurs latins dont se sont nourris les esprits du Moyen-Age. La *Thébaïde* est souvent citée du viᵉ au xiiiᵉ siècle, plus souvent que l'*Achilléide*. Mais on lisait aussi l'*Achilléide*[3]. Parmi les manuscrits de ce poème conservés à la Bibliothèque Nationale, l'un (lat. 8051) a été écrit au commencement du xᵉ siècle; deux autres (lat. 8040, lat. 10317) au xiᵉ siècle; un quatrième, au milieu du xiiᵉ siècle (lat. 8052). Gerbert attachait à l'*Achilléide* un si haut prix qu'il construisit lui-même une sphère céleste pour un moine de Trêves qui lui procura une copie de ce poëme[4]. Helmold, prêtre de Bosau, qui vivait au xiiᵉ siècle, nous apprend que les Slaves eux-mêmes lisaient l'*Achilléide*[5]. Le bassin du Cabinet des Médailles est, lui aussi, un témoignage ajouté à tant d'autres de la persistance à travers le Moyen-Age des légendes de l'antiquité et des traditions classiques.

Maurice PROU.

1. Voyez Comparetti, *Virgilio nel medio evo*; Graf (Arturo), *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo*, c. xv.

2. Ampère, *Histoire littéraire de la France avant le xiiᵉ siècle*, l. III, c. xxii, t. III, p. 457.

3. Voyez Constans, *La légende d'Œdipe*, chap. intitulé *Stace et les traditions classiques au Moyen-Age*, p. 132; Graf. (A.), ouvrage cité, c. xvii, t. II, p. 318 à 321.

4. Gerbert, éd. Olleris, lettre 124.

5. Passage d'Helmold cité par Constans, *La légende d'Œdipe*, p. 145.

LES ARCHITECTES DU CHATEAU DE FONTAINEBLEAU

(PREMIER ARTICLE)

De tous les châteaux élevés en France à l'époque de la Renaissance, Fontainebleau est peut-être celui sur lequel on a le plus écrit. C'est cependant un de ceux dont l'histoire est, à l'heure qu'il est, la moins faite. Les descriptions qu'en ont données le Père Dan, l'abbé Guillebert et tant d'autres après eux, pour intéressantes qu'elles sont, surtout la première, ont le défaut de nous présenter des solutions toutes faites et souvent peu raisonnées aux problèmes qui se posent à notre esprit après une visite du château. Or, ces auteurs avaient-ils entre les mains les éléments indispensables pour résoudre ces problèmes? Les avons-nous davantage aujourd'hui? Il serait bien téméraire de le penser.

Le Père Dan s'est fait l'écho de certaines traditions qui avaient cours de son temps sur la date et l'attribution à tel ou tel architecte de l'ensemble des constructions du château; mais, pour ce qui est des remaniements opérés sur certains points au XVII[e] siècle, il est évident qu'il a eu à sa disposition des pièces comptables. Tout ce qu'il raconte des constructions de l'époque de Henri IV et de Louis XIII peut donc, sauf de très rares exceptions, être considéré comme exact. Mais pour ce qui est du XVI[e] siècle, il est loin d'en être de même. Et il faut avouer que, malgré tous les documents relatifs aux bâtiments royaux qui ont vu le jour à notre époque, on est encore loin d'être suffisamment éclairé sur ces constructions[1]. Les *Comptes des bâtiments du roi* au XVI[e] siècle ne nous sont parvenus que sous forme d'extraits souvent bien incomplets, toujours fort peu explicites. C'est donc presque toujours les monuments eux-mêmes qu'il faut interroger. Et, là encore, que d'écueils ne rencontre-t-on pas! Il faut alors se débrouiller au milieu de deux ou trois restaurations successives, véritables mutilations, et dont une dernière restauration, celle-là prudente et intelligente et qu'on attend encore, devrait faire disparaître les traces. Celui qui l'entreprendrait serait le véritable historien de Fontainebleau; mais c'est là un titre dont aucun architecte ne paraît jusqu'ici s'être soucié. Nous ne l'ambitionnons pas davantage[2].

1. Un très curieux recueil récemment acquis par la Bibliothèque Nationale, le *Collectaneorum Poligraphi libellus*, de Nicole Volkyr de Séronville, imprimé à Paris en 1523 (Réserve, D 67938), contient un petit texte intéressant relatif à l'état de Fontainebleau à cette époque : c'est une lettre à Jean Robertet, du 10 août 1523, au sujet d'un opuscule que l'auteur avait présenté le 2 août au roi, dans le château de Fontainebleau, *Ars venationibus aptissima, jam dudum penitus diruta*. Ce texte nous a été obligeamment signalé par le savant directeur de la Bibliothèque Nationale, M. Léopold Delisle.

2. Si dans ce travail il nous arrive de contredire parfois l'ouvrage de M. Léon Palustre sur la Renaissance en France, nous tenons dès l'abord à déclarer ici que ce n'est point avec un parti pris de dénigrement. Nous sommes tout disposé à reconnaître la haute valeur du monument qu'il élève à la Renaissance française, sans souscrire cependant à toutes ses théories.

Ce que nous voudrions tâcher de retrouver au milieu de cet écheveau passablement embrouillé, c'est la part qui revient à chacun des architectes employés successivement au XVIe siècle par les rois de France. Un archéologue d'un très grand talent l'a déjà essayé; M. Léon Palustre a fait avec raison justice du préjugé qui a fait attribuer toutes les constructions de Fontainebleau à des artistes italiens. Il y avait évidemment là une injustice à réparer et ce qui est vrai pour les peintures n'avait *à priori* aucune raison de l'être pour le reste. Cependant on peut se demander si l'auteur de *la Renaissance en France,* après avoir rendu un juste hommage aux artistes français, n'est pas à son tour allé trop loin; si, emporté par l'ardeur de la discussion, il n'a pas un peu compromis, par excès de zèle, une cause en somme facile à gagner. En substituant des noms nouveaux à des noms inacceptables, a-t-on porté beaucoup de lumière dans la discussion? Il y a des choses qu'il faut se résigner à toujours ignorer, en archéologie surtout.

D'après M. Palustre, l'ensemble des constructions de Fontainebleau est dû à trois architectes: Pierre Chambiges, Gilles le Breton, Pierre Girard dit Castoret. Au premier sont dus les bâtiments de pierre et de brique qui garnissaient trois des côtés de la Basse-Cour ou Cour du Cheval Blanc, et dont un côté et un pavillon subsistent seuls aujourd'hui; au second, une partie de la façade sur la Cour du Cheval Blanc, la galerie de François Ier, la galerie de Henri II, la chapelle Saint-Saturnin, le péristyle de la cour ovale, etc.; au troisième, le corps de bâtiment fermant la cour de la Fontaine du côté du Parterre ou ancien théâtre, et une partie de la façade sur la Cour du Cheval Blanc. Examinons si ces attributions sont toutes fondées au même titre.

Pour ce qui est de la part prise par Pierre Chambiges dans la construction des bâtiments de brique de la Cour du Cheval Blanc, les raisons mises en avant par M. Palustre ne manquent pas de force. Son raisonnement s'appuie sur le style des constructions, tout à fait analogues à celles du château de Saint-Germain-en-Laye dont Chambiges, dit-il, fut l'architecte[1]; puis sur le chiffre considérable (70,000 livres) des arrérages que Chambiges toucha le 30 avril 1540 pour prix des travaux exécutés dans les deux châteaux[2]. A ces deux raisons, il en ajoute une troisième, qui, au fond, est celle qui l'a déterminé à adopter ce système: c'est que Chambiges paraissant dans les *Comptes*, il faut bien qu'il ait fait quelque chose à Fontainebleau; en cela nous sommes parfaitement d'accord. De plus, la part qui échoit du coup à Pierre Chambiges étant

1. Ce style ou plutôt cette manière de bâtir est assez singulière, en apparence du moins. Quand on construit en pierre et brique, la pierre forme généralement les encadrements des fenêtres, les entablements, etc., en somme, toutes les parties de l'édifice qui présentent des profils. A Fontainebleau, au contraire, tous les entablements, corniches, encadrements sont en brique, le mur n'étant qu'un blocage recouvert de crépis. Au fond, ce système n'a probablement son origine que dans une question d'économie, et, à Fontainebleau, il était tout indiqué pour de grandes constructions destinées primitivement à servir de dépendances. Le grès était difficile à tailler, et ce n'est que plus tard, au milieu du XVIe siècle, que l'on fit venir par eau de la pierre de Saint-Leu.

2. « A Pierre Chambiges, maistre maçon, pour tous les ouvrages de maçonnerie par luy faits et qu'il continue faire ausdits bastimens et édiffices de Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye, par l'ordonnance de messieurs Nicolas de Neufville, seigneur de Villeroy, et Philibert Babou, seigneur de la Bourdaizière, donné soubs leurs signets le dernier apvril 1540. Somme toute, des ouvrages de maçonnerie : 70,174 liv. 8 s. 2 d. » Laborde, *Comptes des bâtiments du roi*, t. I, p. 154.

généralement attribuée, sans aucun fondement du reste, à Sébastien Serlio, vu l'absence de documents explicites, c'était une bonne occasion pour restreindre ou même annuler complètement la très légère part prise par l'architecte bolonais aux travaux de Fontainebleau. On peut retrancher Serlio, d'accord; mais est-il légitime de lui substituer un autre architecte dont les titres sont si faibles?

Admettons pour un instant que Chambiges ait touché la plus grande part des 70,000 livres qui lui furent payées le 30 avril 1540, pour des constructions exécutées à Fontainebleau, puisqu'il ne fut officiellement attaché aux travaux de Saint-Germain-en-Laye qu'à partir du 22 septembre 1539 et n'aurait pas eu le temps de dépenser pareille somme dans les constructions de ce dernier château. Voyons maintenant quelle fut la part de Chambiges à Saint-Germain et n'oublions pas surtout que cet architecte est mort au mois de juin 1544[1].

Si nous consultons les *Comptes*, nous voyons que les travaux furent conduits avec une singulière diligence à Saint-Germain. Car, en 1545 (26 mars), on payait plus de 18,000 livres pour la charpenterie, ce qui indique tout au moins que depuis un certain temps déjà la maçonnerie était terminée[2]. Et, en effet, les comptes de Saint-Germain, de 1548 à 1550, comptes très détaillés, ne font mention que de menues constructions ou de réparations insignifiantes. Il faut donc, pour rester dans le domaine du vraisemblable, ou admettre que, dès la première année de son entrée en fonctions à Saint-Germain, Chambiges y exécuta des travaux très considérables, ce qui diminue d'autant ce qui sur les 70,000 livres reçues en 1540 lui revenait pour les bâtiments de Fontainebleau, ou admettre qu'en 1539 Chambiges ne fit que continuer à Saint-Germain l'œuvre d'un devancier. Alors que deviendrait le style de Chambiges? Et de fait, on ne sait pourquoi on prononce ici le mot de style et pourquoi l'on revendique bien haut pour tel ou tel l'honneur d'avoir inventé une aussi médiocre bâtisse. Car il faut bien l'avouer, la plupart des constructions de Fontainebleau ne sont pas faites pour donner une haute idée des architectes français du XVIe siècle; heureusement pour eux qu'ils ont d'autres titres. Ceux de Fontainebleau n'étaient que des maçons, dans le sens moderne du mot.

On objectera sans doute qu'il se peut que Pierre Chambiges n'ait reçu qu'en 1540 le prix d'ouvrages exécutés depuis longtemps à Fontainebleau. Mais nous savons, d'autre part, que, dès 1535, les travaux de Chambiges à Fontainebleau devaient être terminés, puisque, cette année même, on payait les ouvrages de charpenterie faits à la galerie de la Basse-Cour, plus tard, galerie d'Ulysse. Dès lors, puisqu'on payait le charpentier, pourquoi aurait-on attendu une douzaine d'années pour payer l'architecte? Voilà une comptabilité bien irrégulière[3].

1. Épitaphe publiée dans la *Revue universelle des arts*, année 1855, p. 201; citée par Palustre, *Renaissance*, t. II, p. 38.

2. Laborde, *Comptes des bâtiments du roi*, t. I, p. 154.

3. M. Palustre (*Renaissance*, t. II, p. 179, note 2) est allé lui-même au devant de cette objection; cependant il ne peut citer qu'un exemple de patience pareille chez un créancier des bâtiments, et encore cette patience n'eut-elle que quatre ans de durée.

En résumé, selon M. Palustre, Chambiges, avant de construire Saint-Germain, de 1539 à 1544, aurait élevé à Fontainebleau deux ou trois cents mètres de long de construction et se serait embarqué dans la seconde entreprise sans avoir touché un rouge liard de la première. A ce compte, les architectes du XVIe siècle avaient derrière eux de précieux capitalistes. Dans de telles conditions, il paraît bien difficile de présenter la collaboration de Chambiges aux bâtiments de Fontainebleau autrement que comme une simple hypothèse.

Toutes ces réserves ne portent que sur la personnalité de Chambiges. La galerie d'Ulysse et l'aile des ministres furent construites, non par Serlio qui ne vint en France qu'en 1541, mais par des Français. Cela est hors de doute, mais il est inutile de chercher leurs noms dans les *Comptes;* ils n'y sont pas. Ce que j'admettrai moins facilement, c'est que la façade de la Grotte des Pins soit sortie du cerveau d'un Français, d'un Chambiges quelconque. Car c'est encore Chambiges qui est ici en question.

Cette façade et la grotte tout entière sont généralement attribuées à Serlio. Les preuves directes manquent complètement et si l'on admet que Chambiges a construit entièrement l'aile de la galerie d'Ulysse, tout devait être terminé, en 1541, quand Serlio vint en France. Mais c'est ce qu'il faut précisément démontrer; et, disons-le tout de suite, si, à mon avis, la Grotte des Pins n'est point de Serlio, elle n'était point non plus terminée en 1541.

Cela dit, je serai à l'aise pour accorder à M. Palustre que la façade de la Grotte n'est point un placage; il suffit d'entrer dans la grotte pour le reconnaître, puisque la construction rustique règne tout autour et soutient l'étage supérieur construit en briques; il ne peut donc être question d'une reprise en sous-œuvre. Contre l'attribution à Serlio on invoque ce fait que le Rosso (+ 1541) avait peint au premier étage de la Grotte deux tableaux représentant Vertumne et Pomone[1]. Le fait est vrai; mais rien ne prouve que le Rosso les ait peints de sa main; il en a donné les cartons et c'est ce que nous dit Vasari[2]. Et ce dernier dans la *Vie du Rosso* et dans la *Description des œuvres du Primatice*, était assez bien renseigné puisqu'il tenait ces détails de la bouche du Primatice lui-même. Nous verrons son texte tout à l'heure. Examinons d'abord celui sur lequel on s'appuie pour dire que la Grotte était finie depuis longtemps en 1541.

(*A suivre.*) ÉMILE MOLINIER.

1. Le P. Dan, *Trésor des merveilles de Fontainebleau*, p. 178.

2. C'est ce qu'il fit pour la chambre de la duchesse d'Etampes : « Fece dipingere col suo disegno circa ventiquatro storie a fresco, credo de fatti d'Alessandro magno; facendo esso, come ho detto, tutti i disegni, che furono d'acquerello e di chiaroscuro. » Vasari, *Vita del Rosso*, éd. Milanesi, t. V, p. 168. — Un dessin du Rosso pour une des peintures de l'histoire de Vertumme et Pomone se trouve aujourd'hui au Musée du Louvre. (Voyez *Notice des dessins de la collection His de la Salle, exposés au Louvre*, par le vicomte Both de Tauzia, n° 99, p. 79.)

CHRONIQUE

LONDRES. — *Les acquisitions du Musée Britannique en 1884.* — I. *Marbres.* Statue de femme penchée en arrière, et accompagnée d'un lapin : représentation symbolique de l'Espagne. — Cadran solaire provenant de Smyrne. — Tête de femme, avec des traces de couleurs. — Les fouilles de M. J. T. Wood, à Ephèse, ont fourni : différents fragments d'architecture ; deux jambes fragmentées d'une statue de grandeur naturelle ; fragment d'un décret qui interdit de frapper quelqu'un, probablement dans l'intérieur d'un temple ; stèle funéraire représentant un homme jouant de la syrinx, avec une dédicace faite par un certain Protaulès en l'honneur de son fils, joueur de syrinx ; pied de cheval, en marbre.

II. *Grès.* Figure humaine assise, de style étrusque très archaïque, trouvée à Chianciano, près Chiusi, et achetée à la vente Castellani, à Paris.

III. *Bronzes.* Coupe, sur la panse de laquelle court une couronne de lierre incrustée d'argent ; deux flûtes avec des têtes de Ménades en relief, achetées à la vente de la collection Castellani, à Rome. — Hache provenant de Calabre, avec inscription (Röhl, 543) ; cistes de Palestrina (Enée, Bellérophon et Pégase, Néréides, scène de bataille) ; miroir à relief, représentant l'enlèvement de Ganymède, provenant de Palestrina ; deux miroirs gravés ; figure archaïque d'un guerrier ; statuette d'Athéna et tête d'Hermès. Tous ces monuments ont été acquis à la vente Castellani. — Quatres vases de Galaxidi, près de Delphes. — Statuette archaïque d'Apollon.

IV. *Terres cuites.* Statuette de femme couchée sur un rocher ; deux statuettes de femmes assises, tenant un masque : provenance athénienne. Ces trois monuments sont remarquables par leur beauté. — Fragments archaïques d'une frise étrusque : vente Castellani, à Rome. — Provenant de Tarente : statuette avec traces de couleurs ; dix antéfixes représentant des masques en relief ; vingt-cinq poids avec des marques variées ; tête d'un génie de fleuve ; tête de Méduse ; tête de Pan ; tête barbue, probablement Dionysos ; fragment d'une statue de Dionysos penché en arrière.

V. *Vases.* Œnochoé avec un éphèbe, probablement Ganymède, en relief, provenant de Corinthe. — Vases provenant de Phocée (*Journal of hellenic Studies*, II, 305). — Vase de poterie rouge, avec une figure féminine en relief, d'un type commun à Chypre, provenant de Phocée. — Vase conique avec un goulot et deux anses, d'un type qu'on rencontre à Rhodes, dans les îles de l'Archipel et en Egypte : provenant de Telmessos en Lycie. — Série de fragments archaïques pareils à ceux de Mycènes et de Ialysos, provenant de Myrina. — Lécythe athénien représentant Hypnos et Thanatos qui déposent le corps de Sarpédon dans le tombeau. — Pyxis sur laquelle sont figurées huit femmes à leur toilette, provenant d'Athènes. — Œnochoé archaïque, représentant le combat de deux guerriers : d'un côté, un éphèbe à cheval ; de l'autre, un éphèbe conduisant un cheval : provenance corinthienne. — Œnochoé archaïque représentant un combat ; près d'une figure, avec l'inscription XAPON : provenance corinthienne. — Acquisitions faites à la vente Castellani, à Rome : Rhyton en forme de tête de cheval, trouvé à Vulci ; œnochoé avec la caricature de l'enlèvement du Palladium ; groupe de quatre vases réunis sur un seul pied en forme de colonnette, chacun renfermant un œuf de cygne ; lécythe avec figures en relief représentant l'enlèvement du Palladium.

VI. *Pierres gravées.* Trois pierres gravées archaïques de Comana, une autre de Césarée de Cappadoce. — Neuf pierres gravées archaïques de Crète : cerf, fleur, gorgone, chèvre, lion, vaisseau, etc.

VII. *Or.* Ornement en or pâle, vraisemblablement de la période gréco-phénicienne. — Deux bagues d'un beau style grec ; sur l'une est gravée une tête de femme ; sur l'autre, un cavalier au galop : provenant de la vente Castellani, à Rome. — Collier avec un scarabée

sur lequel est représentée une figure de femme assise, avec l'inscription ΔΩΡΟΝ, provenant de Tarente; pendant d'oreille en forme de centaure en émail blanc; d'autres en forme de coq, en émail blanc : provenant des fouilles du prince Torlonia, à Vulci; pendant d'oreille d'une grandeur et d'une beauté remarquables, en forme de tête de femme avec des fleurs; fibule représentant un lion, provenant de Cervetri; épingle à cheveux en forme de figure d'Aphrodite; collier avec une tête de Satyre. Tous ces objets ont été achetés à la vente Castellani, à Paris.

VIII. *Antiquités chypriotes*, provenant des fouilles de M. Ohnefalsch-Richter : vases avec ornements géométriques; fragment en marbre d'une inscription grecque; statue en calcaire d'un Silène; statue en terre cuite d'une femme tenant un éventail; autre, tenant un enfant sur le bras, etc.

IX. *Varia*. Onze amulettes en ivoire, en pierre et en porcelaine, provenant de Rhodes. Bague en ambre jaune avec une figure en haut relief : provenant de la vente Castellani, à Rome. Figure de femme en ivoire, agenouillée près d'une fontaine, provenant de la vente Castellani, à Paris.

*
* *

BERLIN. — *Les acquisitions du Musée de Berlin en 1884*. — I. *Sculptures*. Sculptures de la collection Sabouroff, comprenant 64 objets, pour la plupart dessinés dans le catalogue de cette collection par M. Furtwängler. Le monument le plus important est une statue de bronze, sans tête, de grandeur naturelle, représentant un jeune homme (Apollon?), trouvé dans la mer, sur le rivage de l'Attique. Travail du commencement du IVe siècle av. J.-C. Il faut encore citer deux statues en marbre de tombeaux attiques, représentant des femmes esclaves, assises (IVe siècle av. J.-C.); nombreuses sculptures de tombeaux attiques, de la même période. — Sculptures provenant de la troisième campagne des fouilles à Pergame, parmi lesquelles, un fragment qui, en faisant connaître la grandeur exacte de l'escalier de l'autel, fait faire un grand pas à la reconstitution complète du monument. — Portrait de Platon en Hermès avec inscription, provenant de la collection Castellani, et don de M. Tyskiewicz.

Ces sculptures et quelques autres acquisitions moins importantes sont décrites dans le catalogue des sculptures antiques du musée de Berlin.

II. *Bronzes*. Statuette représentant un éphèbe armé, tenant son bouclier : beau style italiote. — Statuette archaïque représentant un homme nu et poussant des cris : provenant de Grèce. — Hydrie avec un masque de Silène, provenant d'Erétrie. (Ces deux derniers monuments faisaient partie de la collection Sabouroff.) — Grenouille avec une inscription grecque archaïque, provenant du Péloponnèse. — Grande anse représentant un éphèbe nu, style étrusque de basse époque. — Deux ustensiles en forme de géants anguipèdes, style italiote. — Deux figures votives de femmes, style étrusque archaïque. — Petite sphère surmontée de deux lions, provenant de la Cappadoce et donnée par le Dr Ramsay.

III. *Terres cuites. Asie Mineure*. Grand groupe représentant un aigle qui, selon toute apparence, portait une figure de femme, sujet qui rappelle l'enlèvement de Ganymède : provenant des environs de Myrina. — *Grèce*. Muse jouant de la cithare : provenant du Pirée. — *Italie*. A. *Etrurie et Campanie*. Collections d'antéfixes de style archaïque, quelques-uns moins anciens. — Siège et canope de Chiusi, avec une ornementation de style primitif. — Figurines de la Campanie, de style récent, parmi lesquelles une danseuse. — B. *Tarente*. Grande collection de figurines de terre cuite, particulièrement des têtes d'homme de style archaïque et des antéfixes.

IV. *Vases*. Toute la collection Sabouroff, comprenant cent vases grecs, tous publiés dans le catalogue de cette collection, et aussi décrits sommairement dans le catalogue de M. Furtwängler. On trouvera aussi dans ce dernier ouvrage les autres acquisitions du Musée, particulièrement les vases provenant de la collection Castellani, les fragments d'Epilykos, le cratère représentant Coré, enfin un autre vase sur lequel sont figurées Déméter et Coré.

V. *Gemmes et métaux précieux*. Fibule archaïque et diadème en or, provenant d'Athènes. — Bijou franc, provenant d'un tombeau sur le Rhin. — Pierre noire à six pans sur lesquels sont représentés des animaux de style archaïque : provenance cypriote. — Cinq intailles crétoises. — Scarabéoïde représentant un nègre couché, provenant de la Grèce.

VI. *Varia*. Ivoire sculpté représentant un homme nu qui en porte un autre sur son dos (travail moderne). — Mosaïque représentant la Bretagne, avec l'inscription ΒΡΙΤΑΝΝΙΑ. Buste tourelé et voilé de la Bretagne : provenant de Birejik, sur l'Euphrate, et don de

M. Pressel, de Vienne. — Tuyau en plomb, provenant de Carthage, avec l'inscription : M.RAI.RVFI.

* * *

LE PALAIS DE TIBÈRE, A CAPRI. — Vers le mois de mai 1885, on a découvert sur le territoire de la commune de Fragora, à Capri, une des villas de Tibère mentionnées par Tacite dans ses *Annales*. Un paysan mit, par hasard, au jour plusieurs chambres construites à mi-côte d'une colline. Ces chambres sont placées sur le même plan; un large couloir voûté les sépare des terres de la colline et les protège ainsi contre l'humidité. La construction est en pierres et en briques de l'époque impériale. Les murs ont jusqu'à 2 mètres de hauteur; ils sont crépis et recouverts d'un enduit coloré en fort mauvais état. On a trouvé des pavés en mosaïque blanche; l'un d'eux, en marbre colorié, mesure 4^{m} 60 sur 4^{m} 20. Dans un coté d'une chambre, qui à la forme d'une abside, on a découvert des fragments de marbre blanc, de corniches, quelques tuiles portant la marque TONNEI DE FIGLINIS VICCANIS. Dès le mois d'octobre 1831, il fut trouvé en ce même endroit environ 100 kilos de tuyaux de plomb, ce qui confirme l'opinion que les constructions de Fragora sont des Thermes.

* * *

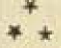
CHYPRE. — Dans la dernière *Chronique d'Orient* de la *Revue archéologique* (nov.-déc. 1885), nous trouvons les renseignements suivants sur les fouilles entreprises à Dali (*Idalium*) par M. Ohn. Richter, en 1884 et 1885. Le temple d'Aphrodite, à Dali, a été déblayé en entier : 1° le sanctuaire proprement dit; 2° le vestibule où étaient placés les ex-voto; 3° l'enceinte réservée aux sacrifices, avec l'autel. On y a trouvé de nombreux fragments de statues en marbre, des lampes puniques en forme de coquilles; des ossements de moutons, le crâne d'un lièvre; plusieurs centaines de terres cuites, représentant des femmes en prière, levant les bras au ciel, des musiciennes jouant du tambourin, de la harpe et de la lyre, des prêtresses; des statuettes de la déesse nourricière, et de la déesse portant les mains à ses seins. Toutes ces figurines sont de style primitif et fort grossier. Un autre groupe se compose de statuettes d'un art avancé et d'un style soigné ; on y remarque : la déesse portant les mains à ses seins; la déesse nue dans l'attitude de la Vénus pudique; des statuettes avec un grand anneau dans le nez; des figurines avec des chaussures relevées du bout; un vase sur lequel est figuré un homme cueillant une fleur et tenant une baguette sur laquelle paraît perché un oiseau; des fragments de grandes figures en terre cuite; des statues en pierre calcaire de style égyptien; enfin des ex-voto de nature diverse et de moindre importance.



LE PARAZONIUM. — Dans la séance du 4 décembre 1885, M. Bertrand a présenté à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, la restitution du poignard appelé *parazonium*, que portaient au côté gauche de la ceinture les centurions et les légionnaires romains. Cette restitution a été exécutée d'après un original trouvé en Bretagne. La description du parazonium se rencontre souvent dans les auteurs grecs et latins; d'autre part, l'image en était figurée sur nombre de tombeaux romains. Il n'y a donc aucun doute à avoir sur l'identité du type produit. Le spécimen trouvé par M. Bertrand est unique; on n'en connaît aucun autre dans les musées d'Europe.



INSCRIPTIONS SÉMITIQUES. — M. Renan a présenté à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le 18 décembre 1885, le troisième fascicule du *Corpus Inscriptionum Semiticarum*, comprenant les inscriptions de Marseille, les tarifs de Carthage et les pierres votives de Rabbath-Tanit.



CAPPADOCE. — M. Théodore Reinach a lu à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le 23 décembre 1885, une étude sur le classement des monnaies des rois de Cappadoce. Ces monnaies sont des pièces de bronzes ou d'argent (drachmes ou tétradrachmes). Leur classement avait été très confus jusqu'à présent. M. Reinach croit avoir apporté l'ordre dans ce chaos : 1° par le rapprochement des portraits similaires sur les pièces nouvellement découvertes; 2° par la comparaison des dates régnales avec les indications des autres dates relatives à certains règnes; 3° par l'étude des inscriptions contemporaines. Grâce à ces différentes sources, M. Reinach est arrivé aux résultats suivants : les pièces à légendes araméennes appartiennent aux deux premiers Ariarathe, et les pièces grecques sans surnom

à Ariarathe III. M. Reinach a pu aussi déterminer les surnoms des autres Ariarathe. Quant aux médailles de la seconde dynastie cappadocienne, leur classement n'offre aucune difficulté.

*
* *

LE LAC MŒRIS. — M. Cope Whitehouse vient de publier un important ouvrage intitulé : *Recherche sur le lac Mœris*. M. Whitehouse est un voyageur américain dont les explorations, dirigées avec méthode et intelligence, on fait faire un pas décisif à l'érudition, en rectifiant les erreurs commises par Linant de Bellefonds d'après des levées inexactes. Il est parvenu à reconnaître qu'on avait faussement accusé d'exagération Hérodote, Strabon, Diodore, Pline, et d'autres auteurs grecs et latins. Il devient évident, désormais, que le lac Mœris avait, dans l'antiquité, beaucoup plus d'étendue qu'aujourd'hui. Il formait une véritable mer intérieure remplissant toute la dépression du Fayoum, et ayant dû avoir, au temps du nouvel empire, une profondeur de 80 à 90 mètres. Au point de vue des applications utiles, il y a aussi, dans le travail de M. Whitehouse, des précieuses indications qui peuvent faire juger de l'importance des dépôts actuels d'après l'exhaussement qu'a subi, depuis un temps connu, le bassin autrefois si étendu du lac Mœris.

*
* *

BÉOTIE. — Une lettre de M. Maurice Holleaux, membre de l'école d'Athènes, communiquée à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le 8 janvier 1886, informe l'Académie du résultat des fouilles qu'il dirige en Béotie, près de l'ancienne ville d'Acræphiæ, sur l'emplacement du temple d'Apollon Ptoos; aux alentours du sanctuaire, antérieurement dégagé, il a été découvert un certain nombre de marbres et de bronzes, vases et statues. Ces documents sont de nature à faire cesser désormais bien des incertitudes en ce qui concerne le culte d'Apollon Ptoos.

*
* *

JÉRUSALEM. — Le monument connu sous le nom de *Tombeau des rois* (gbour el molouk) vient d'être reconnu comme propriété de la France. Les héritiers de M. Isaac Péreire l'ont offert à l'Etat, qui l'a accepté, à la charge de ne jamais changer sa destination actuelle et de perpétuer le souvenir de cette donation par une inscription ainsi conçue, posée dans la paroi Est du tombeau :

« Inscription du tombeau des rois
« gbour el molouk
« Texte
« En hébreu et en arabe.

« Monument acquis en l'année 1878 par Emile et Isaac Péreire pour le conserver à la science et à la vénération des fidèles enfants d'Israël, sur les conseils de M. de Saulcy, membre de l'Institut de France, et par les soins de M. Patrimonio, consul de France à Jérusalem, restauré par M. Mauss, architecte du gouvernement.

« Donné à la France par la famille Péreire en l'année MDCCCLXXXV.

« Nous demandons le maintien à perpétuité de cette inscription. »

*
* *

PARTHÉNON. — M. Ravaisson a présenté à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le 23 décembre 1885, un plâtre reproduisant un moulage en ciment romain d'une moitié du beau bas-relief du Parthénon que possède le musée du Louvre, moulage qu'il a rencontré récemment en Angleterre et rapporté au Louvre. Le sujet y est plus complet qu'il ne l'est aujourd'hui sur le marbre originial. Le marbre a été fortement endommagé depuis l'époque où il a été moulé en ciment, et qui remonte au temps de l'ambassade de M. de Choiseul en 1785. On voit sur ce moulage deux têtes de jeunes filles et quelques autres détails que n'offre plus l'original. La communication de M. Ravaisson a inspiré à M. Léon Morel, de Carpentras, la pensée de communiquer à l'Académie le croquis d'un fragment de marbre de sa collection. Ce fragment trouvé à Athènes, à proximité du temple de la Victoire aptère, représente un buste d'homme vêtu d'une chlamyde et rappelle, suivant M. Morel, les personnages de la procession des Panathénées.

*
* *

ANTIQUITÉS FRANQUES. — Dans la séance du 29 janvier 1886, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, M. Charles Robert a fait la description d'une série d'objets mobiliers découverts, il y a quelques années, dans une tombe de femme, à Ortues, localité du territoire de Framars (Belgique), riche en souvenirs de l'antiquité franque. Ces objets appartiennent actuellement à un archéologue d'Hénin-Liétard, M. Dancoisne. Des vases en terre, des ustensiles de toilette et des bijoux trouvés dans la tombe

il n'a pu être sauvé que ces derniers. Ils se composent :

1° De deux fibules en bronze doré, avec verroteries rouges cloisonnées. Ces fibules, d'une disposition fort rare, sont formées de deux motifs symétriquement semblables, réunis par une sorte d'anse ; 2° de deux bustes d'oiseau d'or fin avec verroteries pourpres cloisonnées ; 3° d'un objet d'argent qui a dû être un collier ; 4° de deux boucles d'oreilles ornées d'un polyèdre élégant dont les arêtes sont d'or et le fond de couleur bleue ; 5° d'un anneau d'or à chaton arrondi ; 6° d'un médaillon d'or à bélière d'une grande finesse ; 7° de différents objets d'ambre et d'ivoire ; 8° d'une petite boule de cristal montée en or, avec bélière ; 9° d'un globe en cristal de roche ayant au moins 40 millimètres de diamètre et rappelant celui qui se trouvait dans le tombeau de Childéric Ier.



MANUSCRIT DE VIRGILE. — Dans la séance de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, du 5 février, M. Delisle a lu une note intitulée : *Virgile copié au dixième siècle par le moine Rahingus.* Ce Virgile manuscrit du Vatican est un volume où le copiste a fait connaître son nom. Il s'appelait *Rahingus* et était moine à l'abbaye de Flavigny, en Bourgogne. Ce personnage est certainement le même qui est mentionné dans l'obituaire de Flavigny, sous le nom de *Rayngus*, et qui fut prieur de l'abbaye entre 814 et 918. On possède un autre manuscrit de sa main, les épîtres de saint Paul, à la bibliothèque d'Orléans, également signé de son nom. La circonstance qui a permis de fixer à dix ou vingt ans près la date de l'exécution de ces manuscrits en fait des monuments d'une grande valeur pour l'étude de la paléographie.



ASSYRIE ET CHALDÉE. — M. Oppert vient de communiquer à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (5 février) un important mémoire sur les *mesures de capacité et les mesures agraires trouvées dans les documents judiciaires de l'Assyrie et de la Chaldée.*



ROME. — Plusieurs lettres de M. E. Le Blant, communiquées à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (séances du 27 nov. et suiv.), font connaître les découvertes archéologiques qui suivent. Dans un sarcophage païen de la *vigna Jacobini*, on a recueilli une bague en or avec un chaton sur lequel est gravée l'image de la déesse carthaginoise Tanit. — Le Tombeau de sainte Félicité vient d'être découvert à proximité de la villa Albani. Tout ce qu'on savait jusqu'à présent sur ce point intéressant de l'archéologie chrétienne, c'est que sainte Félicité avait été martyrisée vers 162 avec ses sept fils. Les indications étaient assez vagues sur le lieu de sa sépulture. Les uns la plaçaient dans le cimetière de Gordini, les autres dans le cimetière de Saint-Callixte. Au moyen-âge, pourtant, l'*itineraria* des pèlerins et la *Topographia einsedlensis* disaient quelque chose de plus précis en la plaçant sur la *via Salaria*, à main droite de la voie. Depuis quelque temps, à Rome, on construit dans cette direction, et les travaux ont amené la découverte d'une catacombe dans laquelle se trouve une fresque avec les restes d'inscription suivants :

MARTIA.... ....PPUS.

Ces fragments se rapportent aux noms de *Martial* et de *Philippus* qui sont ceux de deux des fils de sainte Félicité. Il n'existe plus de doute sur la tradition précitée qui se trouve concorder en tous points avec la catacombe découverte.

Un fragment de marbre récemment découvert vient d'attirer l'attention sur les *Horrea Cæsaris*, que l'on croit avoir été établis sous Galba. Ce fragment ne contient que la moitié d'une inscription relative aux Horrea ; néanmoins M. Gatti a pu la restituer au moyen d'autres documents et en tirer des indications assez précises, d'où il résulte que ces Horrea étaient situés entre l'Aventin, le Tibre et le mont Testaceus. Ils étaient affectés, non seulement au service de l'Etat, mais aussi aux besoins des particuliers, qui pouvaient y mettre en dépôt, moyennant un droit de garde, les objets précieux qu'ils possédaient. Des fouilles recentes, exécutées dans les régions du mont Testaceus, ont confirmé les prévisions de M. Gatti, en mettant en évidence l'enceinte, la porte, les cours et les potagers des Horrea. M. Lanciani a trouvé dans ce dernier monument une chambre contenant une vingtaine de mètres cubes de dents d'éléphants, malheureusement très friables. L'une de ces dents mesure 1 m 50. Deux amphores trouvées au même endroit contiennent, l'une de l'anis, l'autre des lentilles. M. Maraini a aussi découvert dans ses fouilles un beau sarcophage, dont la base représente en bas-relief le triomphe de Bacchus.

Le sol de la *via del Tasso* est exploré dans

une grande partie de sa longueur. On vient d'y découvrir plusieurs autels à inscriptions. L'un d'eux porte, sur sa face latérale, la figure en bas-relief de Jupiter et de Mars; sur certains autres on remarque une dédicace à une longue série de dieux : Jupiter, Junon, Minerve, Mars, etc., et au génie des *equites singulares,* puis la mention des noms de ceux de ces soldats qui ont reçu l'*honesta missio* en 114.

Dans une communication spéciale faite à l'Académie, M. E. Desjardins a fait ressortir l'importance de l'inscription qui mentionne les *equites singulares*, institution militaire sur laquelle on n'avait jusqu'ici que fort peu de renseignements.



FRANCE. — On a découvert récemment, sur le territoire de Berru, une statuette de bronze antique représentant Jupiter armé du foudre; le socle porte, gravée au burin, l'inscription suivante : D·IOV·MAPA·SOLLI·FIL·V·L·M· (*Antiquaires de France.*)

On a trouvé à Reims une charmante petite figurine de bronze représentant un gladiateur combattant; les détails de l'armure, fort connus d'ailleurs, sont rendus sur ce petit monument avec une très grande exactitude. (*Ant. de France.*)

On vient de trouver à Fleury-sur-Aire (Meuse) une magnifique boucle mérovingienne en bronze. Cette boucle, qui a été présentée à la Société des Antiquaires de France par M. Maxe Werly, est aujourd'hui déposée au musée de Bar-le-Duc.



L'ÉTAIN DANS L'ANTIQUITÉ. — On a toujours pensé qu'une partie de l'étain employé dans l'antiquité provenait du Caucase. M. Bapst, à la suite d'un voyage dans ce pays, a pu acquérir la certitude qu'aucun gisement de ce métal ne s'y trouvait; il pense qu'on le tirait de l'extrême Orient, peut-être de la presqu'île de Malacca. Quelque éloigné que paraisse ce point, il ne faut pas oublier qu'un grand nombre de pierres précieuses venaient d'au moins aussi loin. Cependant il convient aussi d'ajouter que les mines d'étain des îles Cassitérides étaient exploitées dans l'antiquité. (*Ant. de France.*)



LE CACHET DE NÉRON. — On connaît la fameuse pierre gravée antique représentant Apollon et Marsyas qui fit partie des collections de plusieurs célèbres amateurs du XVe siècle et finit par devenir la propriété des Médicis. Lorenzo Ghiberti, qui fut chargé de la monter, la décrit très soigneusement dans ses *Commentaires* et dit qu'on voyait, gravé sur ses bords, le nom de Néron, accompagné de tous ses titres. Jusqu'ici, parmi les nombreux bronzes exécutés au XVe siècle d'après cette pierre antique, on n'en avait signalé aucun qui présentât cette particularité. M. E. Molinier a rencontré parmi les bronzes du Musée de Berlin une plaquette qui répond de tous points à la description de Ghiberti et permet d'affirmer qu'aucune des pierres, soit des cabinets de Naples ou de Paris, qui passaient jusqu'ici pour être l'original possédé autrefois par les Médicis, ne peut prétendre à ce titre. (*Antiquaires de France.*)



LES IMITATIONS D'ANTIQUES A LA RENAISSANCE. — On sait à quel point les artistes de la Renaissance ont imité les monuments antiques. Cette imitation a-t-elle toujours été désintéressée? c'est le sujet que s'est proposé de traiter M. Louis Courajod dans un mémoire lu à la Société des Antiquaires de France. Il a pu étudier, soit au Musée d'Ambras à Vienne, soit dans d'autres collections publiques ou privées, un certain nombre de bronzes de la Renaissance, copiés exactement sur l'antique ou mutilés volontairement qui constituent de véritables contrefaçons. Les monnaies et les médailles n'ont pas échappé à cette fraude; sans parler des produits de Cavino et des autres artistes padouans qui sont bien connus, M. Courajod a réuni un certain nombre de pièces du XVe siècle dont quelques-unes sont fort belles, mais constituent des faux dans toute l'expression du mot. Les conclusions de l'auteur ont été combattues par plusieurs personnes qui admettent que, sauf dans un très petit nombre de cas, les artistes ne faisaient pas volontairement œuvre de faussaires. M. Courajod pourra probablement, à l'aide des nombreux textes qu'il a réunis, combattre victorieusement ces objections et au besoin nous pourrons revenir sur ce sujet.



UN BRONZE DE G. TURINI. — M. L. Courajod a remarqué, au Musée d'Ambras à Vienne, une porte de tabernacle en bronze émaillé représentant le Christ ressuscité, l'Annonciation et la Trinité sous la forme d'un masque à triple visage; il attribue cette plaque Gio-

vanni Turini, artiste siennois qui a exécuté dans sa patrie de nombreux travaux en bronze émaillé. Cette attribution semble confirmée par ce fait, remarqué par M. Molinier, qu'une porte toute semblable, que Turini exécuta pour le tabernacle qui se dresse au milieu de la cuve baptismale de l'église de Saint-Jean, à Sienne, a disparu depuis de longues années déjà. Le monument possédé par le Musée d'Ambras doit être précisément cette porte. Comment est-elle parvenue à Vienne? c'est ce que l'on ne peut comprendre.

*
* *

LES DIAMANTS DE LA COURONNE. — La question de l'aliénation des diamants de la couronne, tant de fois ajournée et tant de fois reprise, est remise à l'ordre du jour. Vendra-t-on les pierreries qui ont un intérêt historique, ou plutôt qui ont une histoire? les fera-t-on entrer dans nos collections nationales? voilà la question. M. Germain Bapst a demandé à la Société des Antiquaires de prendre l'initiative d'une démarche auprès du Parlement pour la conservation des pièces historiques. Nous nous associons de grand cœur à cette démarche, nous souhaitons vivement que cette réclamation soit écoutée et que la commission chargée de faire le partage entre les pierres à aliéner et les pierres à conserver soit éclairée en temps et lieu. Ce que nous souhaiterions non moins vivement, c'est que l'on ne songeât point à envoyer au Louvre, encombrer la galerie d'Appollon, un certain nombre de diamants. Ce ne sont point des œuvres d'art; de plus, ils sont de nature à tenter les voleurs, et leur voisinage ne peut être que mauvais pour les collections. Qu'on les laisse sous bonne garde au ministère des finances. Ce sont, pour ainsi dire des souvenirs de famille, que nous ne serions pas bien aise de voir figurer dans quelque musée étranger avec une pompeuse étiquette, mais il est au moins inutile de les placer dans un musée artistique.



LAMAIRÉ (Deux-Sèvres). — Il existe à Lamairé des ruines romaines qui ont fourni depuis plusieurs années des tombes de pierre en forme d'auge. On a trouvé récemment, sur le même point, divers débris antiques, des poteries rouges, des monnaies impériales du IIIe et du IVe siècle, et enfin deux statuettes de bronze bien conservées, mais d'un style médiocre, représentant l'une un cerf dont les bois sont peu développés, l'autre un Mercure debout, la chlamyde sur l'épaule gauche, coiffé du pétase, chaussé des talonnières et portant, d'une main, une bourse pleine, de l'autre, une patère.



TOULON. — Au mois de juin 1885, on a découvert à Toulon, dans la démolition d'une caserne construite sur l'emplacement de l'ancien couvent des Dominicains, une belle porte d'église du XIVe siècle. Cette porte, dont les voussures sont supportées par une série de colonnettes à chapiteaux élégamment fouillés, est parfaitement conservée et d'un beau caractère architectonique. Comme elle doit nécessairement disparaître, l'administration municipale, dans le but d'en assurer la conservation, l'a offerte au curé de la cathédrale, pour être employée comme porte latérale à cet édifice. Mais le transfert de cette porte exigerait des frais considérables, et la fabrique de cette église, n'étant point en mesure de faire cette dépense, n'a pu, à son très grand regret, l'accepter. Il serait regrettable, que cette porte, souvenir d'une époque qui a laissé peu de monuments dans cette région de la France, ne pût être conservée, car elle constitue un intéressant spécimen de l'architecture du XIVe siècle.

BIBLIOGRAPHIE

1. Album de l'exposition de l'art ancien au pays de Liège. 1re partie. Orfèvrerie religieuse. Berlin, Claesen, in-f°.

2. Anonyme. Notice sur les armes héraldiques de Pacy-sur-Eure. Pacy-sur-Eure, Grateau, 1886, in-12, 14 p.

3. Anthes (E.-G.). Die Antiken der gräflich Erbach-Erbachischen Sammlung zu Erbach. Darmstadt, Bergsträsser, in-8°,

4. Arbellot. Mémoire sur les statues équestres de Constantin, placées sur les églises de l'ouest de la France. Limoges, Ducourtieux, 1886, in-8°, 34 p., des.

5. Aus'm Weerth (Ernst). Die Reiter-Statuette Karls des Grossen aus dem Dome zu Metz. Bonn, 1885, in-8, fig.

On connaît cette curieuse statuette équestre que possédait avant la Révolution la cathédrale de Metz, qu'Alexandre Lenoir recueillit en 1807, et qui figura en 1867 dans les galeries de l'Histoire du travail à l'Exposition universelle. Achetée dans les derniers jours de l'empire, par les organisateurs du Musée de la ville de Paris, elle courut en 1871 les plus graves dangers pendant les incendies allumés par la Commune, et finalement sauvée, elle a trouvé un abri dans les vitrines du Musée Carnavalet. La tradition, que l'on ne peut suivre malheureusement d'une façon certaine au delà du xviie siècle, en a fait un portrait de Charlemagne, et c'est sous ce nom qu'elle a été popularisée parmi nous, grâce à divers ouvrages de vulgarisation qui l'ont fait connaître. Mais aucune étude vraiment critique n'avait encore été faite de ce petit monument si digne pourtant de fixer l'attention. M. Aus'm Weerth a donc fait œuvre utile, en en retraçant l'histoire, en en discutant la valeur iconographique, en cherchant à déterminer l'époque de sa fabrication. Ses conclusions nous paraissent bien vraisemblables. C'est bien Charlemagne que cette statuette représente, et c'est bien à l'époque carlovingienne qu'appartient, quoi qu'aient pu en dire Schnaase et certains auteurs allemands qui l'ont suivi, cette intéressante œuvre d'art.

R. de L.

6. Barbier de Montault. Les moules à bibelots pieux du Musée Lorrain. Nancy, Crépin-Leblond, 1886, in-8°, 15 p. et pl. (*Extrait du Journal de la Soc. d'arc. lorraine*, 1885.)

7. Bastelaer (D.-A. van). Les grès wallons, grès-cérame ornés de l'ancienne Belgique ou des Pays-Bas, improprement nommés grès flamands. Bruxelles, van Trigt, 1885, in-8°, 480 p., 19 pl.

On n'est guère habitué à rencontrer dans les ouvrages qui traitent de la céramique moderne la conscience et le soin qui caractérisent l'ouvrage de M. van Bastelaer. La plupart d'entre eux ne sont que des compilations habillées d'un style aimable, qui le plus souvent fourmillent d'erreurs grossières. Le présent livre est composé d'éléments puisés aux meilleures sources. L'étude et le classement d'innombrables fragments trouvés sur l'emplacement des anciennes fabriques de Bouffioulx et de Châtelet ou de pièces complètes conservées dans quelques collections privées ou publiques, en particulier au Musée de Charleroi, ont permis à M. van Bastelaer de retracer l'histoire détaillée des grès wallons, indûment attribués jusqu'ici aux fabriques allemandes. Je ne doute pas que ses conclusions ne soient adoptées par tous ceux qui étudient sérieusement la céramique, et tout le monde lira avec intérêt les détails qu'il donne sur la fabrication des grès, sur les moules, les surmoulés, etc. Ce sont là des choses auxquelles jusqu'ici ceux qui se piquent de s'y connaître n'ont pas suffisamment fait attention.

Emile MOLINIER.

8. Baye (G. de). Une sépulture de femme à l'époque gauloise dans la Marne. Paris, Leroux, 1886, in-8°. (Ext. de la *Rev. arch.*)

9. Benndorf (O.). Uber die jüngsten geschichtlichen Wirkungen der Antike. Vienne, Gerold, in-8°.

10. Bernhoft (F.). Die Inschrift v. Gortyn, übersetzt. Stuttgart, Enke, in-8°.

11. Bethke (H.). Städtische Geschäfts u. Wohnhäuser. Deutsche Renaissance-Facaden m. entsprechend. Grundrissen. Stuttgard, Witturer, in-f°.

12. Bilder-Atlas der Wissenschaften, Künste u. Gewerbe. 51. u. 52. Lig. Leipzig, Brockhaus, in-4°.

13. Burty. (Ph.). Bernard Palissy. Paris, Rouam, 1886, gr. in-8°, 60 p., fig. (*Collection des Artistes célèbres.*)

Ce livre retrace sous une forme agréable la biographie du célèbre potier. L'auteur a su très habilement tirer des ouvrages de Palissy nombre de renseignements intéressants ; on lui saura gré aussi d'avoir mis sous les yeux du public les passages les plus piquants des *Œuvres* de Palissy, que bien peu de personnes, à coup sûr, se sont donné la peine de parcourir. Toucher à un sujet aussi connu, ou du moins sur lequel chacun croit pouvoir avoir une opinion, est toujours une tâche difficile : l'on risque de tomber dans des redites insipides, ou si l'on dit quelque chose de nouveau, on risque fort de trouver des incrédules. Je crains bien que bon nombre

de lecteurs ne soient que médiocrement contents en lisant le livre de E. Burty; car si la figure du chercheur infatigable, de l'inventeur y est parfaitement mise en lumière, on y voit aussi que les œuvres de poterie de Palissy sont excessivement rares. Je veux bien admettre qu'il y a un grain de paradoxe dans le scepticisme profond professé par M. Burty, mais enfin si l'on admet que Palissy est l'auteur de toutes les poteries classées sous son nom dans les collections publiques ou privées, il faudrait lui accorder une longévité remarquable. Le *vrai* Palissy est excessivement rare et la plupart des œuvres qui se réclament de son nom datent de l'extrême fin du XVIe siècle quand ce n'est pas du XVIIe. J'irai même plus loin dans ce sens, et la fameuse pièce connue sous le nom de *la Nourrice*, que M. Burty attribue à Palissy, me paraît être une œuvre du XVIIe siècle. Cette opinion trouvera probablement de nombreux détracteurs; il est cependant grand temps de remettre les choses à leur vraie place et de ne pas faire passer des œuvres d'art du temps de Louis XIII pour des spécimens du plus pur style français de la Renaissance. Cette petite rectification faite, libre aux amateurs d'admirer pieusement ce qu'ils croient être l'œuvre du potier saintongeais. ÉMILE MOLINIER.

14. Catalogue du Musée départemental de Moulins. Moulins, imp. Auclaire, 1886, in-8°, VIII-144 p., pl.

15. CLERMONT-GANNEAU. Les fraudes archéologiques en Palestine suivi de quelques monuments phéniciens apocryphes. Paris, Leroux, 1886, in-8°, 357 p., gr.

16. Congrès archéologique de France. 51e session (1884). Pamiers, Foix et Saint-Girons. Paris, Champion, 1885, in-8°, 574 p.

17. Corpus inscriptionum semiticarum. T. I, fasc. 3. Paris, Imp. Nat., 1886, in-4°.

18. DEBEL (C.). Eine Kunstreise durch das Frankenland. Würzbourg, Woerl, in-8°.

19. DECKER (P.). Fürstlicher Baumeister in 57 Tafeln. Einleitg. v. R. Dohme. Berlin, Wasmuth, in-f°.

20. DIEHL (Charles). Ravenne, études d'archéologie byzantine. Paris, Rouam, 1886, in-8°, 80 p., fig. (*Bibliothèque d'art ancien*).

L'auteur n'a aucunement la prétention d'avoir découvert Ravenne; son livre a une portée plus modeste, et il sera lu certainement avec fruit par ceux qui veulent rendre visite à la vieille cité byzantine, et avec plaisir par tous ceux qui l'ont vue. Peut-être, cependant, l'entrée en matière est-elle un peu plus pompeuse qu'il ne conviendrait, du moins dans les limites que l'auteur s'est imposées pour l'ensemble. Cette description de ce qu'a été Ravenne par laquelle il débute, fait un peu de tort à la description de la ville telle qu'elle est aujourd'hui, et c'est en définitive ce que l'on y cherchera. La première partie développée et plus nourrie serait placée à merveille dans un ouvrage d'érudition sur Ravenne, mais ici c'est un peu hors d'œuvre. Le livre aurait certainement gagné s'il avait été composé de telle sorte qu'il pût servir de guide à Ravenne, guide qui aurait eu l'avantage de donner des notions exactes et de corriger les grosses erreurs qui d'ordinaire s'étalent complaisamment dans cette littérature de voyage. Un guide bien fait est un idéal toujours promis au voyageur, mais jamais atteint. Pourquoi M. Diehl, auquel les monuments de Ravenne sont maintenant familiers, ne nous en donnerait-il pas un?

ÉMILE MOLINIER.

21. IMHOFF-BLUMER. Portraetkoepfe auf antiken Münzen hellenischer und hellenistiker Voelker, mit Zeittafeln der Dynastien des Altertums nach ihren Münzen. Leipzig, Teubner, 1885, in-4° de 95 pp. et 12 pl.

Ce volume relève autant de l'archéologie que de la numismatique proprement dite : il renferme les portraits numismatiques de tous les rois et dynastes du monde grec ou grécisé qui ont placé leur effigie sur les espèces qu'ils ont fait frapper; on y a même ajouté les portraits de poètes ou de philosophes qu'on rencontre parfois sur les monnaies, comme Hérodote, Sapho, Hippocrate. Le texte est peu important ; il contient uniquement la nomenclature des princes avec la date de leur règne et la description, sans commentaire, des médailles figurées sur les planches. Les planches, de leur côté, sont d'excellentes phototypies; leur exécution ne laisse rien à désirer ; si bien que le lecteur a sous les yeux une image fidèle, sans l'interprétation plus ou moins habile d'un artiste. Au point de vue iconographique, aucun autre ouvrage ne peut être mis en parallèle avec celui-ci.

Après avoir ainsi indiqué l'utilité archéologique du recueil de M. Imhoff-Blumer, je crois devoir insister sur un point : bon nombre d'attributions sont conjecturales. C'est tout à fait hypothétiquement que l'on peut admettre les séries iconographiques des Seleucides, des Arsacides, des Lagides et des rois de la Cappadoce, par exemple. Je reprocherai en même temps à M. Imhoff-Blumer d'avoir donné, dans une première planche, des médailles au double et au triple de leur grandeur réelle : ce procédé est inutile pour les numismatistes; et ceux qui ne sont pas numismatistes peuvent par là être induits en erreur en croyant qu'il existe des médailles aussi grandes; j'ajoute que le grandissement est de nature à altérer les traits des personnages. Enfin quelques omissions pourraient aussi être signalées; des dates données avec certitude ne sont rien moins que scientifiquement établies. Mais je m'empresse de dire que M. Imhoff-Blumer n'est pas entièrement responsable de ces imperfections et de ces *desiderata*, et que son livre, en présentant sous une forme sommaire, l'état actuel de la science, rendra les plus grands services à tous ceux qu'intéresse l'iconographie grecque. E. BABELON

22. KISCH (W.). Die alten Strassen und Pläetze von Wien's Vorstäedten und ihre historisch interessanten Häuser. 9 und 10 Lfg. Vienne, Frank, in-8°.

L'Administrateur-Gérant,

S. COHN.

LE REPOS D'HERCULE

DISQUE EN BRONZE DU MUSÉE BRITANNIQUE

(Planche 6.)

Les monuments antiques nous montrent souvent Hercule à demi couché sur la peau de lion ; son arc, ses flèches, sa massue sont près de lui. Les Charites, vêtues de longues robes plissées à la manière archaïque, apparaissent quelquefois auprès du héros[1] ; ou bien il est accompagné de petits amours qui s'emparent de ses armes. Sur quelques-unes de ces scènes on le représente couronné de feuillage et tenant un scyphos, ce qui les a fait classer parmi celles qui se rapportent à l'ivresse d'Hercule[2]. Cependant la présence des Charites fait naître une pensée plus aimable ; la vue des amours désarmant Hercule évoque aussi une autre idée, qui apparaît dans l'antiquité sous bien des formes, celle de la Force subjuguée par l'Amour. Le vin et l'amour sont souvent complices ; les artistes et les poètes de tous les temps les ont célébrés et associés dans leurs œuvres. Sous ce rapport l'humanité n'a pas changé. Quoi qu'il en soit, la réunion de Dionysos et d'Éros est assez fréquente pour qu'on ne puisse douter du mutuel secours qu'ils se prêtent.

Les peintures, les marbres, les pierres dures, les bronzes, les poteries nous ont conservé des représentations de cette scène[3] dans lesquelles on constate des différences qui ne sont pas de nature à faire repousser l'idée d'une composition originale ayant donné naissance à des interprétations variées. En classant ces monuments, il serait facile d'établir des séries dans lesquelles, au point de vue chronologique, il conviendrait certainement de placer au premier rang ceux qui se distinguent par la présence des Charites.

Le Musée Britannique possède un disque en bronze (voy. pl. 6) dont la provenance est malheureusement inconnue ; il nous offre une belle répétition de ce sujet[4]. Hercule, entièrement nu, est nonchalamment étendu sur la peau de lion, la jambe droite

1. Cf. un bas-relief, en marbre blanc, récemment entré au Louvre, dont j'ai donné la description dans la *Gazette archéologique*, t. IX, 1884, p. 249.

2. Voir le travail de M. Minervini, *L'Ercole Lido ubbriaco e gli Amore che ne rapiscono le armi in alcuni dipinti Pompeiani*, inséré dans les *Nuove memorie dell' Instit. di corr. archeol.*, p. 159 à 171 ; tav. VII.

3. Pour la bibliographie de ce sujet, voy. *Gaz. archeol.*, t. VI, 1880, p. 179-180 et p. 188.

4. *British Museum. A guide to the bronze room in the department of greek and roman antiquities*, 1871, p. 43, n. 36.

repliée ; sa main droite ouverte repose sur le mufle du lion et soutient le poids de toute la partie supérieure de son corps, tandis que de la main gauche il saisit un petit amour sur lequel ses regards se fixent avec complaisance. La présence des amours qui s'agitent autour d'Hercule donne à la scène une vie et une animation particulière. Ils sont au nombre de six. L'un d'eux, presque perdu dans les plis de la peau de lion, s'efforce de la tirer à lui ; il travaille des bras et des jambes. Un autre s'est emparé de la massue ; déjà il l'a soulevée et l'a placée debout ; à l'aide d'une bandelette dont il a garni le manche il la maintient sur son épaule gauche et la traîne derrière son dos tout en la soutenant de la main droite. Un troisième voltige près de la tête du héros et le charme au son d'une double flûte. Un quatrième, debout près du carquois et de l'arc, semble s'être approprié les armes du fils d'Alcmène. Un cinquième s'élance dans l'espace, dominant tout le tableau et portant entre ses mains un objet difficile à distinguer ; peut-être accompagne-t-il son voisin le flûteur en jouant des crotales ? Le sixième enfin, celui qu'Hercule tient de la main gauche, gesticule et paraît lui adresser la parole. Un vieil arbre, au tronc noueux, qui a l'apparence d'un figuier, se voit dans le fond de la scène. A part quelques détails de peu d'importance, c'est le sujet reproduit sur un médaillon de poterie romaine du Musée de Nîmes[1], Hercule désarmé par les Amours.

Le disque du Musée Britannique est d'un dessin solide et net, d'un bon style ; il est revêtu d'une patine noire. Les chairs fermes et bien modelées, les muscles vigoureux d'Hercule forment un contraste voulu avec les corps gracieux et enfantins des amours. A la partie supérieure, un trou percé près de l'encadrement prouve que ce disque est un *emblema* ayant servi d'ombilic à une phiale ou à un autre récipient, et ayant été, par conséquent, fixé sur un vase de même matière ; à la partie inférieure, il existe un second trou aujourd'hui bouché. Les parties les plus en relief, exposées au frottement, ont malheureusement souffert et sont usées ; par exemple, la figure, la jambe gauche et une partie de la poitrine d'Hercule. Les surfaces potelées et accusées du corps des amours ont subi aussi des dégradations analogues. La peau de lion garantie par le corps du héros ainsi que l'amour, maître du carquois, nous offrent, au contraire, des détails bien conservés et témoignent du soin apporté dans l'exécution du bas-relief.

Une composition presque semblable se remarque également sur un emblema et me paraît devoir être rapprochée de celle dont je viens de parler. On y retrouve la massue et les armes d'Hercule, le scyphos, la peau de lion, les amours ; seule la figure principale est changée. Au lieu d'Hercule, c'est une figure d'apparence féminine, couchée comme l'Hermaphrodite Borghèse, la tête reposant sur l'avant-bras, et presque nue ; son vêtement ne recouvre que les jambes ; une ceinture entoure ses reins. Ses formes voluptueuses, sa pose pleine d'abandon, son attitude, les amours qui l'accompagnent ne laissent aucun doute sur les pensées qui l'agitent ; tout indique l'influence à laquelle

1. *Médaillon de poterie romaine du Musée de Nîmes*, dans la *Gaz. archéol.*, t. VI, 1880, p. 178-182 et pl. 30.

elle est soumise. Cette composition se voit, entre autres, sur le fond d'une patère faisant partie du Trésor de Bernay, conservé à la Bibliothèque Nationale[1].

Je suis convaincu que ces deux emblemata nous offrent les types de compositions parallèles destinées à décorer des vases se faisant pendant. La disposition allongée des figures couchées était bien appropriée à la forme ordinaire de l'emblema et la petite troupe des amours a fourni à l'artiste les motifs les plus charmants, les plus divers et les plus faciles pour remplir les espaces vides autour de la représentation principale. Que la figure d'apparence féminine soit un hermaphrodite, une bacchante ou Vénus elle-même, il n'en est pas moins certain qu'il faut la mettre en rapport avec Hercule dont la massue lui sert d'oreiller et dont les autres attributs l'entourent. Si on pouvait en douter il suffirait de se reporter à la pl. 23 de l'année 1880 sur laquelle M. le baron de Witte a fait reproduire des plaques d'argent trouvées en Syrie[2] et appartenant au prince Ladislas Czartorisky. Sur l'une de ces plaques est représentée une jeune femme complètement nue, n'ayant qu'une ceinture autour des reins et dont la draperie est tombée à terre; elle s'approche d'Hercule et cherche à l'attirer vers elle. C'est la même figure que sur l'emblema de Bernay, particulièrement reconnaissable à sa ceinture placée presque sous les bras.

Il existe des lampes romaines reproduisant exactement le sujet de la plaque de Bernay[3]. Le Musée du Louvre en possède une et j'ai eu l'occasion d'en voir plusieurs autres. Quant à la scène du disque de Londres, outre les variantes nombreuses dont j'ai parlé plus haut, les artistes en ont détaché une foule de petits épisodes dans lesquels Hercule ne paraît pas, mais où son ombre plane et son influence se devine. Les acteurs de ces petites scènes sont les amours en nombre indéterminé. Leur but est presque toujours l'enlèvement de la massue et des autres armes du héros. Un des plus connus parmi ces gracieux tableaux est accompagné de la légende ADIVVATE SODALES; on le voit sur des lampes romaines provenant du midi de l'Italie et en particulier de Pouzzoles[4]. Sur un fond de coupe en bronze du Louvre, Eros représente seule la troupe enfantine et porte glorieusement toutes les armes du héros[5]. Sur un petit bas-relief d'applique, du cabinet Pourtalès, également en bronze, il est chargé de la massue et tient une palme à la main, ce qui ne peut laisser aucun doute sur sa victoire[6]. Le nom de *génies d'Hercule* que l'on donne habituellement à ces amours porteurs des dépouilles du fils d'Alcmène ne me semble pas d'accord avec le rôle qu'ils viennent de jouer auprès de lui.

A. HÉRON DE VILLEFOSSE.

1. Aug. Le Prévost, *Mémoire sur la collection de vases antiques trouvée, en mars 1830, à Berthouville*, p. 27-28; pl. III, fig. 4. Cf. Chabouillet, *Catalogue du Cabinet des Antiques de la Bibliothèque*, n. 2820.

2. *Gaz. archéol.*, t. VI, 1880, p. 138, *Monuments d'argent trouvés en Syrie*, pl. 23-24.

3. Passeri, *Lucernae fictiles*, t. I, pl. 8; Bartoli-Bellori.

4. M. l'intendant général Robert, membre de l'Institut, possède deux de ces lampes; M. Allmer en a publié une récemment dans sa *Revue épigraphique du midi de la France*; il en existe une autre au Musée du Capitole; M. Minervini a donné, dans le *Bull. archeol. napol.*, t. III, 1855, p. 12, une dissertation sur ce sujet avec un dessin de la lampe, pl. II, n. 3.

5. A. de Longpérier, *Notice des bronzes antiques du Louvre*, n. 368.

6. J.-J. Dubois, *Description des antiques du comte de Pourtalès-Gorgier*, 1841, n. 551; gravé p. 132.

STATUES DE CHERCHEL

PROVENANT DU MUSÉE GREC DES ROIS MAURES A CÆSAREA.

(Planche 7.)

Les deux marbres que figure la planche 7 ont été trouvés dans les ruines de Cæsarea, l'ancienne capitale des rois de Maurétanie. On les voit aujourd'hui dans le musée de Cherchel, sous un cloître qui borde un petit jardin, au milieu d'un charmant fouillis d'élégantes sculptures.

La statue de droite est un Faune du cortège de Bacchus. Il est représenté complètement nu, bien cambré, dans l'attitude de la marche. La jambe gauche, portée en avant, repose légèrement sur la pointe du pied. A en juger par la disposition de l'épaule, le bras droit était levé au dessus de la tête. Le bras gauche, pendant le long du corps, est brisé à hauteur du coude; la main devait tenir une gerbe de fleurs et agacer la panthère. La bête féroce, couchée à plat ventre, presse entre ses griffes des grappes de raisin et lève la gueule. Le Faune tourne gracieusement vers l'animal son front couronné de lierre et son rire sarcastique. Le groupe est élégant, mais d'une élégance facile et banale. Il rappelle tous ces Satyres et tous ces Faunes au sourire moqueur que créa pour les Romains l'imagination des derniers artistes grecs et dont les musées d'Europe, en marbre, en terre cuite et en bronze, possèdent tant de répliques[1].

Bien autrement digne d'attention est la statue figurée à gauche. On y retrouve, non sans surprise, la beauté et la délicatesse d'une œuvre grecque originale. C'est une femme de grandeur naturelle, vêtue d'une longue diploïs, qui retombe en plis serrés sur les épaules et découvre le chiton autour du sein droit; l'ample vêtement décrit d'harmonieuses courbes et se moule enfin sur les pieds chaussés de sandales. La tête manque; mais de chaque côté du cou, jusqu'à hauteur des seins, descendent les cheveux en trois nattes symétriques. Le bras gauche relevait la draperie, le bras droit pendait le long du corps. Aucun attribut ne permet de déterminer sûrement le nom de la déesse. Probablement il faut saluer en elle une Artémis; les statues de cette divinité sont assez nombreuses au musée de Cherchel, et ni le costume, ni l'attitude ne s'opposent à cette attribution. La statue est du plus beau style; par la simplicité et la noblesse du maintien,

1. Voyez, entre autres, les Faunes de la collection Pourtalès (Clarac, *Musée de sculpture antique*, pl. 711, nos 1693 et 1693 A).

par l'exquise légèreté des draperies, elle est digne du ciseau d'un maître grec. Serait-ce une œuvre originale, apportée d'Orient au temps où régnaient en Maurétanie Juba II, citoyen d'Athènes, et Cléopatra Sêlênê, fille d'Antoine et de Cléopâtre? Il est difficile de décider. La souplesse de l'exécution ne permet guère d'y reconnaître une œuvre archaïque; et pourtant voici quelques-uns des signes auxquels on distingue d'ordinaire une œuvre primitive : la disposition symétrique des nattes, la robe se moulant sur les pieds et les enveloppant comme d'une gaîne. Serait-ce une œuvre archaïsante? Mais les caractères de cette école artistique, qui au temps d'Auguste imagina de reproduire et de copier les œuvres primitives, commencent à être bien connus[1]. Cette sécheresse du rendu, cette raideur d'exécution qu'on observe dans les œuvres archaïsantes d'Herculanum et de Rome, par exemple dans la *Pallas* et dans le groupe d'*Electre et Oreste*, tout cela contraste avec l'élégance discrète de l'Artémis de Cherchel. A côté de procédés archaïques on observe dans la statue africaine la marque du grand style hellénique.

L'Artémis et le Faune de Cherchel transportent donc l'imagination du visiteur en plein pays grec. Et, de fait, tous ces chapiteaux d'ordre corinthien ou ionique, ces élégants fûts de colonnes, ces longues frises finement brodées, ces moulures délicates dont sont festonnés les environs du port, l'esplanade et la plupart des ruines de Cherchel, tous ces jolis débris d'architecture ou de sculpture dont le désordre original encombre le cloître et le jardin du musée, ces amphores, ces marbres creusés d'inscriptions grecques[2], ces monnaies de Juba et de Ptolémée le Maure aux types et aux légendes helléniques[3], voilà de quoi faire illusion au visiteur. On se rappelle les petits musées champêtres de la Morée ou des îles de l'archipel. On s'aperçoit que dans ce joli coin de la Maurétanie a fleuri quelque temps une petite Grèce. A Carthage et en Numidie, la trace des Hellènes est bien fugitive; dans les ruines de Cæsarea est encore vivement accusée l'empreinte du génie grec.

L'archéologie et la numismatique constatent le fait; l'histoire l'explique. Juba II, qui fonda Cæsarea sur l'emplacement de la vieille cité d'Iol, était un descendant des rois de Numidie, qu'Auguste chargea de régner sur les Maures. Elevé dans la maison de César, il avait combattu à Actium, longtemps vécu en Orient, mérité le titre de citoyen d'Athènes qui lui vota des statues. Philologue estimé, historien, critique d'art, faiseur de bons mots, il écrivit toujours en grec. Il épousa successivement une Grecque d'Egypte et une Grecque d'Asie Mineure. Dans sa cour de Cæsarea, il attira une foule de Grecs, des princes, des écrivains et des artistes, même des acteurs, contre qui il ne dédaignait pas

1. Voyez : de Witte (*Acad. de Belgique*, 31 août 1873), *Des imitations d'ancien style;* — Gherardo Ghirardini (*Bullettino della commissione archeologica communale di Roma*, 1881, p. 106 et suiv.), *Di una statua arcaïca dell' Aventino e d'alcune serie di sculture affini;* — S. Reinach, *Manuel de philologie classique*, tome II, p. 91, note 3.

2. Voyez une de ces inscriptions grecques récemment découverte à Cherchel (*Hermes*, 1884, p. 324).

3. Voyez L. Müller, *Numismatique de l'Afrique ancienne;* Paul Monceaux, *Grecs et Maures d'après les monnaies grecques du musée d'Alger* (*Bulletin de corr. africaine*, 1884).

d'écrire des épigrammes en grec[1]. Comme les monarques de l'Orient, il fit lui-même construire son tombeau, dont la masse gigantesque couronne encore une des collines du Sahel[2]; il en décora la base d'une colonnade ionique, comme en Asie Mineure; il sculpta des lions sur une porte intérieure, comme à Mycènes; il disposa avec art les chambres sépulcrales, comme en Egypte : on dirait que le roi maure a voulu flatter la Grèce et ses deux femmes grecques jusque dans son tombeau. Enfin il adopta sur ses monnaies les types et souvent même la langue des Hellènes[3].

Juba II aimait à s'entourer des chefs-d'œuvre de la sculpture grecque. Tout comme les grands personnages de Rome, il rapporta d'Orient quelques originaux, se procura de nombreuses copies. Telle est l'origine de ce musée grec des rois maures à Cæsarea, dont nous possédons encore bien des débris. Les œuvres en sont dispersées aujourd'hui à Paris, à Alger, à Cherchel. Il nous paraît curieux de dresser l'inventaire du musée grec de Juba II[4].

1° — *Vénus de Cherchel*, inspirée, comme tant d'autres statues de Vénus, par l'Aphrodite cnidienne de Praxitèle. Par son élégance plastique, elle soutient la comparaison avec la Vénus de Médicis. — Musée d'Alger.

2° — *Neptune*, statue plus grande que nature. Le dieu est figuré entièrement nu, avec une barbe épaisse et une abondante chevelure. D'une main il tient le trident, de l'autre l'hippocampe; près du dieu, un dauphin. — Musée d'Alger.

3° — *Groupe du Satyre et de l'Hermaphrodite.* L'Hermaphrodite, assis sur un rocher, attire à lui avec son bras droit le jeune Satyre dont il serre la jambe gauche entre ses cuisses. Au pied du rocher est sculptée une petite couleuvre. — Musée d'Alger.

4° — *Jupiter et l'aigle*, groupe en marbre blanc. — Musée du Louvre[5].

5° — *Bas-relief*, d'un travail délicat. — Musée du Louvre[6].

6° — *Buste de Ptolémée le Maure*, fils de Juba II. — Musée du Louvre.

7° — *Torse d'homme*, sans doute une reproduction de l'Hermès de Praxitèle. — Musée de Cherchel.

8° — *Torse de Diane*, au chiton finement plissé, serré à la taille. — *Idem.*

9° — *Diane à la biche*, d'un travail assez grossier. — *Idem.*

10° — *Diane*, debout sur un socle, chaussée de sandales; le bras gauche relève les larges plis d'une élégante draperie, qui s'agrafe sur l'épaule droite et découvre l'épaule gauche; le bras droit pend le long du corps. — *Idem.*

11° — *Minerve*, dont la draperie tombe en plis lourds comme ceux du bronze.

1. Athénée (VIII, p. 343 E) nous a conservé une de ces épigrammes.

2. C'est le *Kbour-er-Roumia* des Arabes, le *Tombeau de la chrétienne* des Algériens.

3. Voyez, pour tous ces faits, C. Muller, *Fragmenta historicorum græcorum*, tome III, p. 465; — L. Müller, *Maurétanie;* — R. de la Blanchère, *De rege Juba;* — Paul Monceaux, *Grecs et Maures*.

4. Voyez : Berbrugger, *Livret du musée d'Alger;* — *Annali di corr. arch.*, 1857, p. 187; — Héron de Villefosse, *Archives des Missions*, 1875.

5. Froehner, *Notice de la sculpture antique au Musée national du Louvre*, n° 35.

6. *Archæol. Zeitung*, XX, 298, pl. CLXVI.

L'égide est passée sous le bras gauche comme une écharpe. La tête et les bras sont brisés. — *Idem.*

12° — *Vénus*, entièrement nue, avec un dauphin à ses côtés. — C'est une reproduction maladroite de la Vénus pudique. — *Idem.*

13° — *Tireur d'épines*, semblable au bronze du Capitole. — *Idem.*

14° — *Tête colossale de femme*, creusée intérieurement. Beau style grec. L'expression du visage rappelle la Junon Ludovisi. — *Idem.*

15° — *Tête colossale de femme*, analogue à la précédente. — *Idem.*

16° — *Tête colossale d'un dieu barbu*, creusée intérieurement; les cheveux et la barbe sont fouillés avec soin. La tête est d'un beau travail et fort expressive. — *Idem.*

17° — *Tête d'Hélios.* — *Idem.*

18° — *Statue de Pan*, très-mutilée. — *Idem.*

19° — *Dieu champêtre*, charmante statuette en marbre, conservée dans une maison voisine des grandes citernes. Cherchel.

20° — *Têtes d'homme*, traitées à la façon archaïque. Musée de Cherchel. — Les artistes d'Afrique, comme Apulée, Fronton et bien d'autres écrivains du même pays, ont eu le goût de l'archaïsme.

21° — *Statue de Jupiter*, récemment découverte[1].

Telles sont les principales sculptures, trouvées dans les ruines de Cherchel, qui trahissent le goût de l'art hellénique et le désir d'en reproduire les chefs-d'œuvre. Dans ce musée grec des rois de Maurétanie se rangent d'elles-mêmes les deux statues que nous publions; une des places d'honneur appartient à l'Artémis de Cherchel.

PAUL MONCEAUX.

1. Voyez le *Temps* du 14 décembre 1885, et l'*Illustration* du 9 janvier 1886.

LE PORTRAIT DE LOUIS II D'ANJOU, ROI DE SICILE

A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

(PLANCHE 8.)

En 1380, la reine Jeanne I de Naples désignait pour son successeur au trône de Sicile un des fils du roi Jean, Louis, duc d'Anjou. Ce prince ambitieux et entreprenant s'était trouvé, l'année précédente, mêlé aux négociations touchant le royaume d'Adria que le pape Clément VII voulait créer en sa faveur sur les terres du Patrimoine, occupées par l'antipape Urbain VI[1]. Mais l'adoption de la reine de Sicile détourna facilement Louis de cette aventure. Il ne songea plus guère alors qu'à rendre réelle, les armes à la main, une mise en possession nominale et un peu illusoire. Il commençait à joindre les actions aux paroles, quand il mourut dans la Pouille, le 20 septembre 1384, à quarante-cinq ans[2]; son corps, rapporté à Angers, fut enterré à Saint-Maurice, au côté droit de l'autel. Il avait épousé, le 9 juillet 1360, la fille du duc de Bretagne, Marie de Chatillon, dite de Blois, qui lui donna deux fils, Louis II et Charles.

Telle fut l'origine des prétentions de la maison d'Anjou sur Naples, et les premières revendications armées, préludes de guerres lointaines où les successeurs de Louis I allaient engloutir de grosses sommes de deniers. Au contact des splendeurs italiennes, le fils du roi Jean avait senti s'accroître son goût naturel pour le luxe, en même temps que le sentiment lui venait de son infériorité artistique[3]. Il n'y avait point très grand temps alors que les peintres fussent venus à la cour de France; les plus habiles d'entre eux s'exerçaient bien à décorer les palais ou les églises, d'autres laissaient le genre étroit de la miniature pour s'essayer aux portraits, mais la comparaison avec l'Italie leur était défavorable, et Louis le sentait mieux que personne. Il allait cependant se passer plus d'un siècle avant que les Italiens eussent une influence

1. Consulter à ce sujet P. Durrieu, *Le Royaume d'Adria*. Paris, Palmé, 1880, in-8°.

2. La mention de sa mort est donnée par une note du livre d'heures dont nous aurons à parler ci-après, et qui avait appartenu à René d'Anjou. On lit, à la date du 20 septembre, dans le calendrier : « Lan IIIc IIIIxx IIII trespassa Loys père de Loys second, jadis duc d'Anjou et depuis Roy de Sicile. » (Bibl. Nat., ms. 1156 A, fol. 9 v°.)

3. La Bibliothèque Nationale conserve un ms. fr. (n° 403) qui est « l'Apocalipse en françois toute figurée et historiée en prose ». Ce manuscrit, du commencement du XIIIe siècle, passait au Moyen-Age pour avoir été fait en l'honneur de l'empereur Charlemagne. Il fut prêté par Charles V à son frère Louis d'Anjou pour lui servir à faire confectionner une tapisserie conservée à la cathédrale d'Angers. La note mentionnant le prêt du ms. porte que le roi Charles V donna le livre à « Monseigneur « d'Anjou pour faire faire son beau tappis ».

directe sur la France; les premiers rois de Sicile de la branche d'Anjou devaient rester français longtemps encore, au moins sur ce point.

En effet, si l'on ne connaît aucune effigie de Louis I dans les œuvres italiennes, ce prince avait été représenté au moins une fois chez nous. C'était sur un manuscrit des *Hommages du comté de Clermont*, conservé aux Archives de la Chambre des comptes, dans lequel notre grand collectionneur, Gaignières, l'avait fait copier avant l'incendie. Le duc porte dans ce dessin le costume spécial d'alors et la cotte armoriée de mode chez les grands. Il est de profil, comme le roi Jean, dans la célèbre peinture de la Bibliothèque Nationale; son nez aquilin et légèrement long, sa bouche fine et dédaigneuse, sa joue imparfaitement rasée au goût du jour, ses cheveux blonds rejetés en arrière lui font une physionomie des plus intéressantes et des plus curieuses à étudier. Il a le côté froid et sérieux que nous allons retrouver chez son fils, le roi Louis II de Sicile[1].

Autant qu'il est permis d'en juger par la traduction, l'original n'était point médiocre. On sent, à voir cette tournure naïve et ce dessin habile, que l'école des portraitistes français sortait sensiblement de l'enluminure; l'évolution naturaliste se préparait lentement. Elle paraît tout aussi caractérisée dans un autre dessin de Gaignières représentant Louis II d'Anjou. Mais quel point de comparaison avions-nous pour juger ces œuvres? Dans quelle proportion le copiste avait-il interprété les originaux? Tout ce que nous apprend le collectionneur dans la mention manuscrite mise par lui au bas de la copie, c'est que le roi Louis II avait été pris « sur un pastel original fait de son temps ». Avec un vitrail du Mans, publié par M. Hucher[2], la portraiture en question constituait toute l'iconographie du second roi de Sicile, car il est inutile de compter la gravure de Boudan ni celle de Montfaucon, précisément faites d'après elle. Aucune médaille, aucun fragment de statue ne nous renseigne sur ses traits. Et pourtant, Louis d'Anjou avait été comme son père un seigneur magnifique. Couronné roi par le pape Clément VII, l'ancien allié de sa maison, et vainqueur de la Sicile où il demeura près de dix années, son amour des choses d'art avait singulièrement grandi. Les Pazzi brodaient pour lui de riches tapisseries payées quatre mille livres, somme invraisemblable alors[3]. Il avait sans aucun doute attiré à lui les meilleurs artisans de l'époque. Quel était donc l'auteur du « pastel original » de Gaignières, et cette œuvre était-elle bien réellement un pastel? Cette pièce seule eût pu nous tirer d'embarras, si l'espoir de la retrouver n'eût été depuis longtemps perdu.

Il y avait doute sur la sûreté des allégations de Gaignières. M. Hucher, dans son excellent ouvrage sur les vitraux du Mans (planche 100)[4], donne un prétendu portrait du roi Louis II de Sicile à côté d'Yolande d'Aragon, sa femme, et de Marie de Bretagne,

1. Bibl. Nationale, estampes. *Collection Gaignières*, Ob 10, fol. 3.
2. Hucher, *Calque des vitraux de la cathédrale du Mans*, pl. 100.
3. Lecoy de la Marche, *Comptes du roi René*, n° 518.
4. Hucher, *Ouvr. cité*, pl. 100.

sa mère[1]. Dans un autre travail d'iconographie sur les princes de la maison d'Anjou, il fait remarquer, toujours d'après la verrière en question, que : « le nez du roi René « déprimé à sa base a sa raison d'être, car semblable irrégularité existait dans la figure « de Louis II. » Et de fait, le vitrail montre le roi avec un nez relevé et gros, qui mis en regard de la copie de Gaignières, nous plongeait dans l'incertitude la plus grande. Dans cette dernière portraiture, Louis II a le nez aquilin, la bouche fine et méprisante; il porte sur la tête un de ces chaperons à la mode au commencement du xve siècle, qui se composaient d'un morceau d'étoffe festonnée, enroulée de la nuque au front, et dont les bouts tombaient devant les yeux. On rencontre ordinairement ces coiffures dans les portraits des primitifs flamands et aussi dans les miniatures du Bréviaire Grimani. La robe est un brocard d'or à ramages écarlates et azurés, dont le col fourré de loups-cerviers montait jusqu'aux oreilles. Ce ne pouvait être là le même personnage que celui du Mans.

Une autre hypothèse surgissait bientôt. Dans son *Histoire de la Miniature*[2], M. Lecoy de la Marche, à qui l'on doit plusieurs travaux sur le roi René d'Anjou, reproduisant une des vignettes du livre d'heures de ce prince où se trouve fort exactement copié le portrait original autrefois transcrit par Gaignières, en fait, lui, le roi René, le vieux roi populaire, qu'il devait connaître mieux que personne. Où était la vérité au milieu de ces trois affirmations également vraisemblables? Une seule ne pouvait se soutenir bien longtemps, c'était la dernière. En effet, l'iconographie du vieux roi de Sicile est aujourd'hui très facile à déterminer, dans les médailles, les verrières, les tableaux même. Après M. Hucher, M. Aloïs Heiss n'a point laissé grand'chose à ignorer sur cette question[3], et la face ronde, le nez petit et déprimé du roi René sont devenus aussi populaires chez les amateurs que le profil d'Henri IV ou de Napoléon. Sans autre examen, l'attribution de M. Lecoy de la Marche devait être abandonnée.

Gaignières s'était-il donc trompé aussi? Et qui ne le fut jamais en semblable matière? La mention du « pastel original » paraissait bien un peu étrange pour une peinture du xve siècle. Jusqu'alors l'opinion de M. Hucher semblait la plus plausible, René tenait de son père sa physionomie bourgeoise, et le seul portrait authentique de Louis II devait être celui du Mans. Quant au personnage découvert par M. Lecoy, et à celui de Gaignières, il était peut-être Louis III d'Anjou, frère de René, mais à coup sûr il n'était ni Jean de Calabre, dont la médaille est connue, et qui n'eût point porté ce costume, ni Ferry de Lorraine, gendre de René, qui ne l'eût point eu davantage.

Tout dernièrement, Mme Miller remettait à la Bibliothèque Nationale, au nom de son

1. Hucher, *Iconographie du roi René* (*Revue hist. et archéol. du Maine*, V, p. 142).

2. Lecoy de la Marche, *Les manuscrits et la miniature*. Paris, Quantin, in-8°, p. 195. Ce livre fait partie de la *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts*.

3. Aloïs Heiss, *Les Médailleurs de la Renaissance*. (Pierre de Milan et François Laurana.) Paris, Rothschild, in-fol.

mari[1], qui en avait manifesté le désir avant de mourir, un curieux portrait dessiné à l'aquarelle sur papier et portant au verso, d'une écriture cursive du XV[e] siècle :

Roy Loys père du bon roy Regné.

Ce dessin allait lever tous nos doutes. C'était bien là le prétendu *pastel original*, car rapproché du Louis II de Gaignières, on retrouvait jusqu'aux plis du chaperon, au damassé du brocard, à la coloration absolument identique. La partie primitive de l'œuvre a 0m222 de hauteur et 0m173 de largeur. On a dû, au XVII[e] siècle, allonger l'original un peu écourté et inscrire au bas la légende en lettres d'or qui s'y trouve Louis D. d'Anjou, R. de Naples Sicile, etc. Cette restauration, d'ailleurs maladroite et inutile, était antérieure à Gaignières, car son copiste ne manque pas de donner la pièce avec ses raccords.

La physionomie du prince y est sévère et d'une finesse un peu triste, comme on peut en juger par notre reproduction. La tête, enlevée de clair sur un fond vert olive, se détache singulièrement, en dépit d'un travail de miniaturiste qui avait strié les parties d'ombre par un semis précieux de hachures imperceptibles. C'est dans la comparaison que la faiblesse du dessinateur de Gaignières saute aux yeux. Autant l'original demeure sobre et délicat dans ses teintes, autant la traduction est lourde, froide et pénible. L'autre copie, insérée dans le livre d'heures du roi René, pour être ancienne n'est point sensiblement meilleure. Le front droit est devenu fuyant, le nez s'est allongé, l'œil s'est déplacé; seul le costume est resté le même. J'aurai occasion de revenir plus en détail sur ce fait, en cherchant à prouver que la miniature est postérieure aux vignettes primitives du manuscrit et qu'on l'a placée là brutalement, à côté d'un saint René, d'où l'erreur de de M. Lecoy de la Marche.

Henri BOUCHOT.

(*A suivre.*)

1. M. Emmanuel-Bénigne-Clément Miller, membre de l'Académie des inscriptions, était né à Paris en 1812. Il entra à la Bibliothèque Royale en 1834, comme attaché aux manuscrits, et se forma à la paléographie grecque. Il succéda, en 1849, à Beuchot dans le poste de bibliothécaire de l'Assemblée nationale; en 1875, il fut nommé professeur à l'Ecole des langues orientales pour le grec moderne, et, en 1880, il fut élu à l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Il mourut le 9 janvier 1886. M. Miller, qui savait le cas que M. Georges Duplessis faisait du portrait de Louis II d'Anjou, voulut que cette œuvre unique fût jointe aux collections de la rue Richelieu.

SILÈNE ET BACCHANT

BRONZE DE LA COLLECTION DE JANZÉ

(PLANCHE 9.)

Le groupe en bronze reproduit presque dans la grandeur de l'original (19 centimètres) sur notre planche 9 ne comporte pas un commentaire développé. C'est une figure d'applique qui fait partie de la collection de Janzé, au Cabinet des Médailles ; elle représente Silène ivre, soutenu par un personnage secondaire de la suite de Bacchus. Cette plaque en haut relief et découpée à jouer servait, sans aucun doute, de motif décoratif sur un grand vase de bronze, une porte, un meuble précieux, un coffret. Le vieux Silène, dans un état de complète ébriété, soutient sa marche titubante en s'appuyant sur son compagnon. Les deux figures ont souffert de l'oxydation du métal; il est à peine besoin d'ajouter, en outre, que nous n'avons point affaire à une œuvre artistique de première importance. Cependant, on trouvera encore, dans l'ensemble et la pose générale, un sentiment très juste de la nature, comme on l'avait encore à Rome et en Italie au premier siècle de notre ère. On sent que le vieil ivrogne s'affaisserait lourdement sur le sol, s'il n'était soutenu; que ses muscles sont détendus; que ses jambes fléchissent énervées, et qu'il n'a plus conscience de la réalité. Il a pour tout vêtement une chlamyde qui retombe de ses épaules sur son bras gauche. Sa grosse tête bestiale, presque chauve, son nez épaté, ses épais sourcils, sa barbe longue, sale et tortillée ; ce regard abruti, ce ventre gonflé, tout cet ensemble abject reproduit bien le type idéalement laid et trivial, consacré dans l'art classique, pour figurer le précepteur de Bacchus. Il est chaussé de hauts brodequins ouverts et lacés sur le devant, comme en portaient à Rome les personnes de distinction. Son bras droit, inerte, est passé sur le cou de son compagnon, et de la main gauche, qu'il tient fermée et comme crispée nerveusement, il portait sans doute le canthare qu'il vient de vider vingt fois et qu'il voudrait vider encore.

Le Bacchant qui le soutient n'a aucun des attributs qui caractérisent en général, les Faunes et les Satyres ou Bacchus lui-même. C'est un jeune homme à la barbe naissante, à la chevelure abondante ; une chlamyde enroulée autour des reins lui couvre les cuisses. Il n'est pas en état d'ivresse et il fixe sur Silène un regard où percent la curiosité et l'ironie. On aperçoit sa main gauche qui saisit le vieillard ivre au dessus de la hanche. De la main droite, il portait un objet dont il ne reste plus qu'une partie du manche et qui était sans doute un thyrse.

Rien n'est plus fréquent, dans l'antiquité figurée, que les monuments qui représentent des pompes dionysiaques, formées de Satyres, de Silènes, de Faunes, de Ménades, d'Éros ivres et titubants. Citer les exemples serait dresser le catalogue de la plus grande partie des monuments qui se rapportent au culte de Bacchus. Cependant nous rapprocherons de la figure d'applique de la collection de Janzé un groupe faisant partie de la scène qui décore le grand cratère du Louvre connu sous le nom de *Vase Borghèse*[1]. Autour de Bacchus qui s'appuie sur une Muse, se déploie la danse orgiastique au milieu de laquelle on voit Silène ivre qui a laissé rouler à terre son canthare et que soutient un jeune Satyre : cette scène a, par l'attitude des deux personnages, une frappante analogie avec le groupe de Janzé. Plus tard, ce fut la mode, sur les vases peints de la dernière époque, sortis des fabriques de l'Italie méridionale, de représenter des sujets bachiques. « On y voit éternellement, dit M. de Witte, Bacchus accompagné de Satyres et de Ménades. En général, les compositions n'annoncent ni efforts de génie ni efforts d'invention : toujours des Satyres ou isolés ou groupés avec des Ménades, des enfants ailés, ayant les formes efféminées de l'Hermaphrodite. »[2] A l'époque romaine enfin, le goût des sujets bachiques envahit l'art dans toutes ses parties : ce sont les bas-reliefs des sarcophages, les peintures murales, la sculpture, les terres cuites, les bronzes enfin, qui reproduisent les pompes de Bacchus en représentant le dieu lui-même en état d'ébriété et soutenu par des personnages de son thiase, ou bien des Bacchants et des Bacchantes ivres à leur tour, ou même encore, d'autres dieux comme Hercule ou Apollon, que Bacchus a énivrés et autour desquels folâtre joyeusement le cortège obligé du dieu du vin.

Nous ferons remarquer, en terminant, la patine lisse de couleur foncée, qui couvre le bronze de Janzé. Cette patine est recouverte en partie d'efflorescences noirâtres avec des reflets rougeâtres, et ce sont là des caractères qu'on rencontre sur les bronzes découverts à Herculanum, tandis que tous ceux qu'on trouve à Pompéi sont, sans exception, revêtus d'une patine rugueuse, granulée, à efflorescences vertes ou bleuâtres. Rappelons-nous qu'Herculanum fut engloutie sous les flots de la lave en fusion qui s'est ensuite durcie comme du plomb, tandis que Pompéi fut recouverte par une pluie de cendres et de pierres calcinées, lancées par le volcan en éruption : l'élément destructeur étant différent, les effets en furent variés. Nous avons déjà constaté ce fait à propos d'un autre monument de bronze du Cabinet des Médailles[3]. Ces circonstances nous portent à croire que le groupe que nous venons de décrire, et qui n'a pas d'état civil, provient peut-être d'Herculanum.

E. BABELON.

1. Voy. Bouillon, t. I, pl. LXIV, Müller-Wieseler, *Denkmæler*, etc., nouv. éd., t. II, pl. XLIV, n° 548 ; Clarac, *Mus. de sculpt.*, pl. 113, n° 711 ; Creuzer-Guigniaut, *Relig. de l'antiquité*, pl. CXXIV, n° 479.
2. J. de Witte, *Études sur les vases peints*, p. 120.
3. Voy. *Gazette archéologique*, 1883, p. 91.

COUPE D'ARGENT

DE LA DÉESSE NANA-ANAT

(*Suite*[1]).

Planches 10, 11 et 12.

En parlant de tous les objets, vases et offrandes, que nous avons aperçus entre les mains des acolytes de la déesse bactrienne Nana-Anat, nous avons cité les analogues que l'on rencontre sur les anciennes sculptures de l'Asie centrale. Il ne nous reste plus qu'à comparer la série des figures qui ornent notre patère, avec quelques autres pièces d'ancienne orfèvrerie orientale. Au nombre des coupes en métal que l'on attribue à l'antique industrie phénicienne, il en est aujourd'hui au moins deux, sur lesquelles des séries de personnages sont assemblées, comme sur celle que nous décrivons, afin de célébrer une fête religieuse, où la danse et la musique ont leur part. Ces vases sont : la tasse en bronze, découverte à Dali ou Idalie, dans l'île de Chypre, et la patère en cuivre jaune, de provenance douteuse, qui se trouve actuellement au musée du Varvakéion, à Athènes[2].

Dans la première, les dons et les vases de libations sont déjà réunis sur un trépied et et sur un abaque, devant lesquels siège la prêtresse principale, accompagnée de sa première acolyte. Derrière elle, trois femmes debout jouent de la double flûte, du psaltérium et du tympanum. Le reste de la circonférence du vase est occupé par six autres femmes qui se tiennent par la main et ont l'air de se mouvoir d'après la cadence de la musique. Toutes ces figures portent des robes longues serrées à la taille; leurs cheveux pendent en mèches éparses; leurs têtes sont couvertes de calottes à double rangée de fleurons. Ce sont les prêtresses, les musiciennes et les danseuses d'un temple. Les offrandes de l'autel le prouvent.

Sur la patère du Varvakéion, l'influence de la mythologie égyptienne se manifeste très sensiblement; mais on y voit aussi l'adoration doublement répétée du croissant

1. Voir, pour la 1re partie, la *Gazette archéologique*, année 1885, p. 286-296, pl. 33, et année 1886, p. 5-15.

2. Voy. la patère d'Idalie qui est au musée de New-York (0m 1325 de diam.), dans Cecaldi, *Monum. antiq. de Chypre*, pl. VII; celle du Varvakéion, qui a 20 cent. de diamètre, dans les *Mémoires de l'Acad. Imp. de Saint-Pétersbourg*, t. XVII, 1872, nº 3. (Euting, *Punische Steine*).

lunaire et l'image deux fois reproduite de la déesse babylonienne Isthar, toute nue, les deux mains portées à ses seins. De plus, on y remarque un groupe de trois personnages, qui ne sont ni des dieux ni des prêtres officiant. Celui qui occupe le milieu est un danseur, aussi imberbe, aussi peu chevelu et aussi leste que le danseur à tête de nègre de la coupe de Nana-Anat; il tient en équilibre sur ses deux mains une sorte d'énorme ballon, — à moins que ce ne soit un tympanon, — et en même temps, il fait de grands écarts de jambes entre deux musiciennes, qui l'accompagnent très tranquillement; l'une est une cithariste, l'autre, une ambubaïe.

Que ces danses calmes ou agitées, telles qu'on les voit sur la patère du Varvakéion, sur celle d'Idalie et sur la coupe asiatique de Paris, fassent l'ornement d'œuvres exécutées à l'une ou à l'autre extrémité de l'Asie centrale; qu'elles soient la représentation de ce qui se pratiquait sur les rivages orientaux de la Méditerranée ou sur le versant occidental des Paropamises, il n'en est pas moins évident qu'elles se rapportent toutes à des pratiques religieuses, identiques par leur origine. Ce sont indubitablement les fêtes orgiastiques de la *Grande déesse* de l'Asie, que ces scènes représentent; telles du moins les ont, à peu près, décrites Hérodote, Strabon, Pausanias, Lucien et d'autres écrivains anciens[1], lorsqu'ils ont parlé soit de la Mylitta (la Bilit ou plutôt l'Isthar) babylonienne, soit de l'Astarté des Phéniciens, soit de l'Anaïtis de l'Arménie, du Pont et de l'Asie Mineure, soit enfin de l'Artémis d'Éphèse. La coupe de Nana-Anat peut servir d'illustration et de commentaire figuré à la plupart de ces textes.

Nous ne pourrions pas analyser ni même citer tous ces passages d'auteurs anciens, sans dépasser outre mesure les bornes d'une notice descriptive, telle qu'en comportent le cadre et le but de la *Gazette archéologique*. Qu'il nous suffise de rappeler que, dans tous les sanctuaires de la déesse Anaïtis et des divinités ses congénères et ses synonymes, les places d'honneur étaient réservées aux femmes, que la chasteté des prêtresses y était taxée de crime et d'impiété[2], que, pour aider au service divin, les hommes n'y étaient admis qu'après le sacrifice de leur virilité, qu'enfin les fêtes de la déesse étaient célébrées par des processions tumultueuses, par des actes d'impudicité révoltante, par des chants et des concerts étourdissants et par des danses très singulièrement mouvementées.

Il est juste de dire que l'exubérance de ces fêtes orgiastiques se trouve atténuée sur la patère de Nana, plus encore peut-être qu'elle ne l'était dans le tableau où Apelle a représenté la pompe du *Mégabyze*, prêtre eunuque de la Diane d'Éphèse[3]. En revanche, la collection archéologique du comte Grégoire Stroganoff, à Saint-Pétersbourg, contient, depuis 1876, une aiguière d'argent, malheureusement tronquée, qui, sur sa panse,

1. Hérodote, I, 199; Strabon, XI, p. 512; XII, p. 559; XIV, p. 641; XV, p. 733; XVI, 738; Pausanias, IV, 31, § 6; VII, 5, § 2; Justin, XVIII, 5; Lucien, *De dea Syric.*; Macchabées, II, 1, 13, etc.

2. Fr. Lenormant, *La magie chez les Chaldéens*, p. 4.

3. Plinii *Hist. natur.*, l. XXXV, 3, 36, 30; Strabon, XIV, 1, 23.

nous présente, sous des costumes pareils à ceux de la patère de Paris, mais bien plus transparents, quatre jeunes femmes qui exécutent la danse lascive des almées et portent dans leurs mains des vases, des fruits, des fleurs et des oiseaux[1]. Ici encore, les visages ont conservé les traits accentués que l'art des Hindous donne même aux figures féminines; mais ce qui trahit surtout l'influence de l'art indien, c'est le tracé sinueux des formes anatomiques; les vêtements en gaze légère, fussent-ils serrés sur le buste, ou largement drapés autour des cuisses, ne dérobent à l'œil aucun détail. Telles on voit, dans les plus anciens temples de l'Hindoustan, les images de Lakschmi, la

1. L. Stephani, *Compte rendu de la Commis. Imp. archéol. de Saint-Pétersbourg*, années 1878-79, p. 159-169, pl. VII, fig. 5. Cette aiguière, à laquelle le pied fait défaut, doit avoir eu environ 0 m 215 de hauteur. Chacune des quatre danseuses qui entourent sa panse est placée dans une sorte d'édicule composé d'une double colonnette torse et d'un arc en cintre, formé par des rosaces. Sur leur tête, elles portent des calottes surmontées d'une touffe ou pompon, comme la reine sassanide Dinaki, sur un camée ayant appartenu à M. Butkowski. Les guimpes brodées et festonnées qui entourent leur poitrine et leurs bras sont peut-être le mystérieux *sadéré* des Parsis; mais, dans tous les cas, elles ne cachent absolument rien; les tuniques plissées ou les longs tabliers dont elles se drapent le bas du corps et qu'elles rattachent aux deux bras par des extrémités flottantes, en formant des paquets de gaufrures des deux côtés de leurs jambes, ne sont guère plus discrets. Leurs pieds sont nus et les chevilles cerclées d'anneaux. Coiffures, voiles et ornements, tout, chez elles, rappelle le costume riche, mais transparent, des divinités et des nymphes indiennes. En somme, ce n'est pas du tout ainsi qu'est représenté l'habillement complet, mais très décent, des femmes sur les bas-reliefs iraniens du Moyen-Age. (Voy. Coste et Flandrin, *Voy. en Perse*, t. I, pl. IX, X, XI, XII, XVII; t. IV, pl. 186, 228.) — L'une des danseuses de l'aiguière porte dans une main un oiseau tacheté et accroupi, sans doute une pintade; dans l'autre main elle a une petite feuille bilobée (?); la seconde danseuse tient en l'air une colombe ou un épervier et, en même temps, elle abaisse une branche de grenadier, où un petit oiseau vient picoter en voltigeant; la troisième a une corbeille de fruits dans sa droite et une pomme de grenade dans sa gauche; enfin la dernière tient aussi un oiseau, qui est peut-être un perroquet; dans l'autre main est un vase côtelé, avec couvercle et deux anses. — Rapprochons d'abord la branche de grenade pendante de quelques monuments antiques plus anciens : Layard, *Mon. of Niniveh*, 1849, pl. XXXVIII, et 1853, pl. V. — D'autre part, la pintade et le perroquet nous remettent en mémoire les oiseaux tout semblables qui figurent sur la patère en argent ciselé que l'on a trouvée il y a quelques années à Lampsaque. (A. Sorlin-Dorigny, dans la *Gazette archéolog.* de 1877, p. 119-122, pl. XIX.) Dans ce curieux monument, où les figures humaines ont la peau toute noire, Artémis chasseresse semble se confondre avec l'Aphrodite Μελαίνις de Pausanias (II, 2, § 4). Les animaux, de leur côté, perroquet, pintade, lionceaux et grands chiens (sinon singes) nous rapprochent de l'extrême Orient. Nous avons reconnu une tête de nègre sur la patère de Nana-Anat et, de plus, M. Dieulafoy nous assure qu'il a découvert sur d'antiques bas-reliefs, à Suze, des figures de rois, appartenant sans conteste au type africain. Faudrait-il conclure de toutes ces données éparses que les nègres ont joué un rôle important, dans l'antiquité, partout où l'on adorait la Vénus asiatique, et par conséquent en Asie-Mineure aussi bien qu'à Suze et à Bactres? Ne sont-ils pas aujourd'hui encore les gardiens mutilés des harems? — La feuille à deux lobes que tient la première danseuse nous rappelle un petit instrument énigmatique, d'apparence semblable, que nous voyons entre les mains d'une femme assise, parmi les figures de la patère d'or de Pétrossa. N'oublions pas toutefois que nous avons vu, entre les mains de la déesse Nana, sur les monnaies des rois Turuchka, une espèce de baguette fourchue qu'il est aussi difficile d'expliquer que celles que portent les figures féminines de l'aiguière permienne et de la patère de Pétrossa. Enfin, il est assez intéressant de constater qu'il y a parmi les vases que portent à la main plusieurs personnages de cette dernière pièce, des coupes, des corbeilles et des seaux qui rappellent beaucoup les *talis*, les *pialehs* et les *havans* attribués par nous aux hiérodules des temples d'Anahid-Nana. Cependant nous nous empressons de déclarer qu'en signalant ces quelques rapports qui existent, d'une part, entre la coupe bactrienne et l'œnochoé des danseuses, et, d'autre part, la patère d'or de Bucarest, nous n'entendons nullement ranger celle-ci parmi les produits de l'orfèvrerie asiatique. Nous croyons seulement que, pour se conformer aux excentricités de la mode, les artistes et les industriels de la péninsule balkanique ont profité du contact fréquent de l'empire byzantin avec les peuples de l'Asie centrale pour imiter, presque en toute chose, les formes et les ornements usités dans l'Orient.

déesse de la beauté, celles des Gopis, pieuses nourricières des dieux, et celles des Apsaras ou danseuses célestes[1].

Néanmoins, les quatre figures de l'aiguière d'argent, bien qu'elles soient plus finement ciselées que ne le sont les acolytes de Nana-Anat, sur sa coupe parisienne, rappellent encore plus les adorantes et les danseuses de ce dernier vase. La ressemblance entre ces deux séries de figures est même à tel point frappante qu'il n'est guère possible de ne pas attribuer aux quatre bayadères de l'œnochoé le caratère de prêtresses ou d'hiérodules d'Anaïtis; mais, dans cette dernière œuvre d'art d'une époque plus raffinée, les costumes, les poses, les gestes, les attributs même, de nature essentiellement voluptueuse et sensuelle (paniers de fruits, branches et pommes de grenades, colombes, pintades, etc.), semblent encore mieux dénoter la pieuse luxure des *Qedechoths*, attachées au service de Nana-Anat. La souplesse nonchalante et lascive de la bayadère indienne a fait totalement place à la gymastique violente, mais mieux équilibrée, qu'imposait sans doute le cérémonial religieux de l'Assyrie.

Puisque nous avons parlé de l'intéressante aiguière d'argent nouvellement acquise par le comte Stroganoff, ne négligeons pas de dire qu'elle supplée, dans la collection de la famille, un vase du même genre qui, au siècle dernier, a été décrit par le président de Brosses[2]; heureusement l'antiquaire français a fait accompagner son texte d'une image qui donne, tant bien que mal, l'aspect de cet objet, perdu depuis.

Cette œnochoé asiatique représentait, sur le seul côté qui nous soit connu, une femme à peine couverte par des vêtements transparents, pareils à ceux des figures de la coupe de Paris et de l'aiguière actuelle du comte Grégoire Stroganoff. Elle portait un oiseau (épervier ou colombe) dans sa main droite; sa main gauche avait disparu sous

1. Langlois, *Monum. anc. et mod. de l'Hindoustan*, t. II, pl. 25 : Lakchmî, statuette de la pagode ruinée de Bengalore; pl. 74 et 75, bas-reliefs du temple souterrain de l'île d'Elephanta; pl. 75, id. de celui d'Amboli, à Salcette; pl. 80 et 81, id. de Kénéri; pl. 82, id. de Mandep-Ichoued, etc. La plupart de ces sculptures se rapportent au culte de Siva.

2. *Description d'un vase et de quatre manuscrits nouvellement trouvés en Sibérie*, dans les *Mémoir. de l'Acad. des inscrip. et bel.-let. de Paris*, t. XXX, 1755, p. 777. — Comme les quatre danseuses du vase incomplet qui appartient au comte Grég. Stroganoff, la femme, représentée seule dans le dessin annexé à ce mémoire, se trouve placée au milieu d'un édicule, formé de deux pilastres, au dessus desquels des génies agenouillés supportent un arc cintré, tout couvert de petits oiseaux; on dirait que ce sont des cailles. Deux autres petits génies tout nus se trouvent des deux côtés de la grande figure; celui qui est à sa droite lui apporte un bouquetin, chargé sur ses épaules; l'autre, qui a l'air de monter vers elle, a la tête et le bras droit endommagés par la fracture du vase. Sous les pilastres sont aussi deux petits génies, les bras croisés en signe d'adoration; sous les pieds de la figure principale on voit deux paons affrontés. Le costume de cette grande figure est identiquement le même que celui des danseuses de l'aiguière actuelle; la différence n'est appréciable qu'à la tête. Les deux bouts de l'écharpe flottante ou du *kosti*, posés en croissant, et le nimbe semé d'annelets, sont ici en plus. Les ondulations godronnées et les rangées de perles qui ornent le pied et le col de ce vase, ainsi que le bec en pointe de son orifice, le font ressembler à d'autres aiguières orientales et notamment à l'œnochoé sassanide en argent, ornée de deux lions croisés et d'un *hôm* ou arbre sacré des Mazdéens, qui est au Cabinet des Médailles de Paris. (Chabouillet, *Catal. raison.* n° 2880, p. 467. Cf. Ch. Lenormant, dans les *Mélanges d'archéologie* publiés par Ch. Cahier et Art. Martin, t. III, p. 118.) — Nous sommes persuadé que le dessinateur du siècle dernier a enlevé aux figures de l'ancienne œnochoé asiatique leur caractère d'originalité et les a interprétées d'une façon gauche, rigide et inexacte.

une fracture du vase ; autour de son cou on voyait flotter les deux bouts du *kosti*, disposés en croissant, et, de plus, sa tête était nimbée. Elle était entourée de petits génies, de paons et d'oiselets. Tous ces détails et en général toutes les dispositions du vase dont elle occupait la surface ovoïde, ont autorisé M. A. de Longpérier à y voir une œuvre d'art persane de la période sassanide[1], période dont personne, jusqu'à ce jour, n'a mieux étudié ni connu les monuments artistiques.

L'aiguière que la collection Stroganoff renferme encore aujourd'hui et dans laquelle on reconnaît le même style et la même main-d'œuvre que dans celle qui en a disparu, devrait, à ce même titre, être attribuée à la même époque. Or, la coupe parisienne de Nana-Anat se rattache, sous plus d'un rapport, à ces deux pièces d'orfèvrerie. Cependant, comme nous l'avons déjà dit, le travail en est plus rude. Serait-ce pour elle un indice d'antériorité ? Ou bien devrait-on conclure de ses imperfections relatives, qu'elle a été fabriquée dans une contrée, où les artistes étaient plus inexpérimentés que ceux des villes centrales de l'empire persan ?

Plutôt que de choisir entre ces deux alternatives, nous préférons les admettre toutes les deux, comme étant aussi possibles l'une que l'autre. Nous ajouterions même qu'eu égard au rigorisme religieux que les rois de la dynastie sassanide affectaient, en leur qualité de restaurateurs du pur Mazdeïsme, il est assez naturel de croire que c'est en dehors des limites de la domination directe de ces souverains que l'on s'est plu à fabriquer de la vaisselle d'argent, destinée au culte d'une divinité étrangère et par conséquent, réprouvée par les vrais sectateurs de Zoroastre. Nana-Anat et les pratiques dissolues de sa religion ont eu certainement leurs adeptes en Perse, depuis le règne d'Artaxerxès Mnémon et jusqu'à celui de cet autre Artaxerxès, le premier des Sassanides. On peut donc croire que les vases qui représentent la déesse ou ses desservants n'ont pas été exécutés en Perse au delà du temps des derniers Arsacides. Mais il n'est pas moins avéré qu'après qu'elle eut perdu le trône de cet empire, la famille royale des Parthes trouva asile, protection et même des honneurs souverains, dans les pays limitrophes, et notamment en Arménie et en Bactriane. Là, Anaïtis ou Nana comptait encore des fidèles, puisque c'est le christianisme qui détrôna la déesse païenne dans le premier de ces pays[2] et que, dans le second, ce fut, selon toute probabilité, le bouddhisme qui absorba et étouffa petit à petit tout ce panthéon parasite, dont s'accommodèrent tant bien que mal les rois indo-scythes de la race Turuchka.

Si, dans ce qui a été dit précédemment, nous nous sommes permis de hasarder

1. *Œuvres*, t. I : *Explication d'une coupe sassanide*, p. 72 ; extrait des *Annal. de l'institut. archéol. de Rome*, t. XV, 1843, p. 98-114.

2. Vers le commencement du IVe siècle, Agathange, secrétaire du roi d'Arménie Tiridate, raconte dans son histoire du règne de ce prince (édit. grec. avec trad. franç. par M. Victor Langlois, p. 164, 167-68, du t. V, 2e part. des *Fragm. histor. græcor.* de la collect. F. Didot), que le culte d'Anahid a été aboli, grâce à saint Grégoire l'Illuminateur, dans l'Arménie, où, de son temps encore, les habitants adoraient la statue toute en or de cette déesse, ainsi qu'une autre divinité païenne, nommée Nana. Cf. Plinii *Hist. nat.* l. XXXII, 24.

quelques réserves touchant l'attribution de la coupe qui représente la déesse Nana-Anat et ses acolytes, à l'époque des rois Sassanides et si, de plus, nous avons émis des doutes sur l'origine purement persique des deux aiguières, sur lesquelles on voit des figures de danseuses, ce n'est pas que nous contestions les rapports qu'ont ces trois vases avec les coupes et les aiguières asiatiques, de formes analogues qui portent, en quelque sorte, en elles les empreintes de leur provenance et de leur date.

Nous voudrions seulement que, dans l'ensemble des œuvres que l'art de l'Asie centrale a produites, au temps de sa dernière floraison, il fût réservé une place à part pour les vases consacrés aux cultes surannés ou prohibés, tel, par exemple, qu'a été, en Perse, à partir du IIIe siècle chrétien, celui de la grande déesse chaldéenne.

Une date un peu antérieure ou bien un atelier situé dans une localité différente et probablement excentrique sont, à notre avis, des motifs suffisants pour légitimer cette légère démarcation qu'il convient de tracer entre des œuvres inspirées par le ressouvenir des croyances primitives de la Babylonie, et les produits artistiques relevant directement de l'Iran sassanide et mazdéen. La désignation de *vase sassanide* est donc impropre pour toute pièce d'orfèvrerie qui a dû être fabriquée, soit aux temps où régnait encore sur la Perse la dynastie mal croyante des Arsacides, soit dans des contrées limitrophes de cet empire, mais non pas soumises au sceptre des rois issus de Sassan, ces restaurateurs fidèles et rigoureux des dogmes de l'Avesta[1].

En dehors des coupes et des aiguières dont nous avons parlé jusqu'à présent, nous rangeons parmi les pièces d'orfèvrerie, étrangères à la Perse de Zoroastre, quelques autres vases qui, malgré le séjour séculaire qu'ils ont fait, presque en commun, dans les cachettes souterraines de la Russie orientale, nous semblent provenir de localités fort distantes les unes des autres.

Ce qui nous détermine surtout à ne pas négliger ces produits curieux des arts somptuaires de l'Asie ancienne, c'est la présence, sur ces vases, de figures féminines, jouant un rôle important, soit comme officiantes dans l'exercice de fonctions plus ou moins sacrées, soit tout uniment comme artistes pratiquant une profession hautement appréciée.

L'un des vases dont nous voulons parler est une sorte de longue vasque ovale à quatre lobes inégaux, posée sur un petit pied conique. Elle est en argent doré, d'une forme originale et recouverte de ciselures fines et gracieuses. On l'a déterrée vers la fin

1. Il semblera peut-être étrange aux lecteurs, après ce que nous disons ici, de constater que la planche qui représente la coupe, intitulée en tête de notre travail : *Coupe d'argent de la déesse Nana-Anat*, porte le titre de : *Coupe d'argent sassanide*. Cette planche, exécutée depuis assez longtemps, avait été dénommée ainsi, d'après les indications fournies par le *Catalogue raisonné du Cabinet des médailles*. Nous ne nous sommes départis, du reste, de ces renseignements qu'en ce qui concerne la date présumée de cet objet antique. Profitons de l'occasion pour signaler, sur la même planche (pl. 33, *Gazette archéologique*, 1885), deux petites inadvertances de la gravure : 1° on a laissé, au dessus du buste lunaire supérieur, un petit carré qui est l'étiquette portant le numéro de classement dans l'inventaire du Cabinet; 2° on a négligé d'indiquer, à gauche, au dessus de la tête du danseur à cheveux crépus, un petit trou, anciennement pratiqué dans le métal pour faciliter probablement la suspension du vase.

du siècle dernier, à Sludka, sur les bords de la Kama; elle appartient au comte Serge Stroganoff et a été publiée d'abord par feu M. Kœhler[1]. A l'extérieur des deux renflements latéraux de ce vase sont représentés, sur trois godrons étagés, des cerfs accroupis, des lionceaux, des grappes de raisin et des plantes sarmenteuses; mais les sujets principaux se trouvent ciselés en dessous des deux grands lobes transversaux. Ce sont deux jeunes femmes dont les longs cheveux tressés portent des couronnes de fleurs. Elles sont vêtues de corsages transparents qui leur prennent la taille, et de jupons fortement plissés se rétrécissant aux chevilles; les hanches sont entourées de tabliers drapés. On dirait que toutes les deux se balancent sur leurs jambes, en piétinant; l'une, déploie sur sa tête une écharpe recourbée en arc; l'autre, agite dans ses mains deux instruments en forme de doubles martelets mobiles. Ce ne peuvent être que de bruyantes crotales, marquant, pour les danseuses, la cadence des pas et du mouvement des hanches :

Copa Syrisca, caput graiæ redimita mitella,
Crispum sub crotala docta movere latus,
Ebria fumosa saltat lasciva taberna
Ab cubitum raucos excutiens calamos[2].

Il y a certainement un air de famille qui rapproche ces jeunes femmes, à la fois musiciennes et danseuses, des prêtresses de Nana-Anat, c'est-à-dire des hiérodules et des bayadères que nous avons trouvées sur la coupe de Paris et sur les aiguières des comtes Stroganoff. A voir la souplesse de leur fine taille, qui scinde leur corps en deux parties inégales, à considérer leur costume, qui, tout annelé en travers, arrondit leurs seins et leurs flancs, sans trop en cacher les contours, ne croirait-on pas qu'on a sous les yeux les images de ces jeunes prêtresses de la Diane d'Éphèse, qualifiées du nom caractéristique d'*Abeilles*, Μέλισσαι[3]? Au dire du poète Autocratès, cité par Elien, ces danseuses hardies levaient bras et jambes, au son de la musique, pendant les fêtes Artémisiaques, et se balançaient des hanches autant que des hochequeues[4].

Les cerfs accroupis, les lionceaux, le raisin et le feuillage de coloquinte, qui com-

1. K. E. Koehler, *Gesammelte Schriften*, t. VI (*Ueber die Denkmaeler des Alterthums in der Sammlung des H. Graf. von Stroganow*, extrait des *Goething. Gelehrt. Anzeig.* 1803, p. 47, pl. VII). Cette jolie coupe polylobée, qui a 0m 264 en longueur, 0m 094 en largeur et 0m 064 en hauteur, a été reproduite assez souvent d'après le dessin de M. Koehler. M. de Linas (*Origin. de l'orfèvr. cloison.* t. II, p. 365 et suiv. avec planches) y voit un travail purement indien.

2. Virgilii, *Copa*, v. 1-4.

3. Suidas : Ἐσσήν, κύριος τῶν μελισσῶν. Pausanias, VIII, 13, 1; Aristophan. *Ranae*, v. 1274.

4. Æliani. *Histor. animal*, XII, 9 :

Οἷα παίζουσι φίλαι
Παρθένοι Λυδῶν κόραι
Κοῦφα πηδῶσαι, κομῶσαι
Κανακρονοῦσαι χορείαν
Ἐφεσίαν παρ' Ἄρτεμιν
Κάλλιστα καὶ τοῖν ἰσχίοιν
Τὸ μὲν κάτω τὸ δ' αὖτ' ἄνω
Ἐξαίρουσαι, οἷα κίγκλος ἅλλεται.

plètent la décoration du vase, ne font que nous confirmer dans l'hypothèse que cette coupe quadrilobée a rendu, dans le temple d'Éphèse, les mêmes services que la coupe de Nana-Anat dans le sanctuaire de Bactres. De même, à une époque où les relations politiques et commerciales aidaient chaque jour à la confusion des croyances religieuses et les idées artistiques, les *Mélisses* d'Éphèse ont pris, dans le temple lydien de la *Grande déesse*, le rôle des antiques *Qedechoths* chaldéennes, qui paraissent avoir fait souche dans toute l'Asie. Les artistes des régions occidentales, cédant à un entraînement général, se sont plu peut-être eux-mêmes à produire des œuvres tout aussi grecques qu'indiennes; c'est ainsi qu'ils auront rapproché, dans le vase dont nous nous occupons, les hiérodules lydiennes aux allures séduisantes, de ces bayadères de l'extrême Orient, images vivantes des Apsaras mythologiques, de ces prêtresses courtisanes qui, par leur mimique souple et provocante, faisaient probablement un office tout semblable dans les sanctuaires de l'Indo-Scythie.

Pour compléter cette esquisse comparative, signalons encore deux vases qui, selon toute apparence, doivent provenir de cette dernière contrée et dater d'une époque assez avancée dans le Moyen-Age. Ces deux objets sont encore assez imparfaitement connus; et cependant l'un deux, à savoir une aiguière d'argent, de forme orientale, se trouve depuis bon nombre d'années en France, dans la collection privée des barons Seillière. M. A. de Longpérier n'a pu décrire et dessiner ce vase que d'une façon incomplète et trop sommaire[1].

L'autre pièce est un grand plat d'argent, ayant peu de profondeur et qui, depuis une quinzaine d'années, fait partie du musée particulier du comte Grégoire Stroganoff. M. Aspelin en a fait imprimer un croquis[2]. Ce petit dessin suffit tout au plus à nous faire saisir les rapports intimes que certains personnages, représentés sur le plat, ont avec quelques-unes des figures qui occupent les médaillons de l'aiguière de M. Seillière.

Celle-ci, qu'il ne nous a été donné de voir, malgré toutes nos instances, que dans des réductions photographiques assez peu claires, a, paraît-il, 0m 36 de hauteur sur 0m 14

1. *Observations sur quelques objets antiques*, etc., dans le t. VI des *Œuvres*, p. 302-307.

2. *Antiquités du Nord Finno-Ougrien*, II, p. 141, fig. 608. Ce dessin, — si nous devons en juger d'après celui qui représente, sur la même page (fig. 609), la coupe parisienne de Nana-Anat, — rend d'une façon très imparfaite la scène qui occupe la surface intérieure de ce plat, grand de 0m 27 en diamètre. Le marli est décoré en brins de fougère. Nous espérons qu'il nous sera permis de fournir prochainement aux lecteurs de la *Gazette* une reproduction héliographique de ce vase, beaucoup plus distincte et plus fidèle. Reste à savoir si un pareil document confirmera les analogies que nous avons cru découvrir sur le dessin de M. Aspelin, entre certaines figures de ce plat et celles de l'aiguière du baron Seillière. — Observons aussi que l'instrument à tige oblique, dont l'une des servantes semble éventer le roi sur son trône, est de forme à peu près rectangulaire. On voit des éventails, semblables à des bannières, sur quelques anciens monuments chrétiens retirés des Catacombes. M. de Linas (*Les disques crucifères*, le *flabellum* et l'*umbella*, chap. II, p. 17 et suiv.), en faisant l'historique detaillé de ces ustensiles liturgiques et usuels, a montré que les *rhipides* élégants, en forme de feuilles d'aristoloche et de palmettes, avaient précédé, dans l'antiquité gréco-romaine, les *flabella* carrés formés de feuillage tressé. S'il était avéré que l'objet en forme de palme que porte l'un des acolytes de Nana, sur la coupe d'argent de Paris, était un *flabellum*, on trouverait dans les deux patères que nous mettons ici en comparaison la preuve de cette succession de modes, même au fond de l'Orient.

de diamètre, au plus fort du renflement de sa panse. Elle est sans pied, mais garnie de cannelures à sa base; le col, fort effilé, en a aussi; mais là, elles sont tournées en spirale et aboutissent à une embouchure à bec pointu. L'anse, fine et largement recourbée, s'épanouit en un fleuron trilobé, à l'endroit même où elle se rattache au corps du vase. Son attache supérieure est surmontée d'un poucier évidé qui se recourbe en arrière, sous la forme d'une feuille gaufrée. Quant au circuit de la panse, il est décoré de trois médaillons circulaires qui renferment chacun deux figures de femmes debout. M. de Longpérier, qui n'a probablement pas vu le vase, ni la troisième des photographies mises à notre disposition, a pensé qu'il n'y avait que deux médaillons et par conséquent quatre figures seulement. Celles qu'il a connues, aussi bien que les deux autres, sont des femmes de type mongoloïde, la tête nimbée, les cheveux ondulant sur les épaules, le corps serré dans des robes étroites, de vrais fourreaux dessinant à peine quelques plis sur les cuisses; elles portent des ceintures d'où pendent des franges perlées; aux chevilles, les robes sont garnies de galons à dessins en losange; les pieds sont chaussés de bottines pointues. D'étroites écharpes flottent sur leur dos. Les quatre figures dessinées par M. de Longpérier sont des musiciennes, dont il a décrit les instruments, en les qualifiant ainsi qu'il suit : l'un est une mandoline à quatre cordes avec *plectrum* (probablement une variété antique du *ud* des Arabes et de leur *richeh*); l'autre est le *sin* ou *sáng* des Chinois, petit orgue portatif; le troisième une flûte à bec ou clarinette, (la *zourna* ou *zamr*, sans doute, de l'Orient actuel); enfin le dernier est une harpe affectant la forme qu'ont eue, en Chine, le *kin* de Fou-hi; en Judée, le *kinnor* de la Bible; chez les Arabes, le *kinnin*, et en Grèce, la lyre caractéristique de Cinyras le Phénicien.

Les joueuses de mandoline et d'orgue mobile occupent le premier médaillon à la droite de l'anse; la harpiste et la flûtiste sont dans celui qui est de face, sous la rigole pointue de l'embouchure. Dans l'un comme dans l'autre, les figures se font face et sont séparées par une plante dont les feuilles peu nombreuses se développent en de larges pétales ronds, à trois lobes. Dans le médaillon central, une rosace plane entre les deux têtes de musiciennes. Il est très regrettable que le troisième médaillon, celui qui se trouve à gauche de l'anse et qui est encore tout à fait inédit, présente, dans l'épreuve photographique, quelques points assez troubles. On distingue cependant, comme dans les deux autres, deux femmes debout, affrontées et séparées par une plante et par une rosace de même genre; on voit aussi que l'une de ces femmes est une musicienne, comme les quatre autres, et qu'elle semble tambouriner de sa main gauche sur une de ces doubles timbales, que les Chinois appellent *hing kaou*[1] et qui est suspendue à son cou; sa main droite est levée en l'air. En face d'elle est une sixième femme, dont le costume ne diffère de celui de ses compagnes que par une sorte de riche brassière à double arcature qui relève et fait ressortir très distinctement ses seins proéminents. De

1. Rappelons qu'un instrument tout pareil se trouve entre les mains de l'un des singes musiciens sur la coupe mongolo-hellénique (?) dont il a été question dans la note 4 de la page 9 de ce volume.

la main gauche, qui est abaissée, celle-ci tient une aiguière fine et élégante, dont le corps est traversé par une rainure médiane et qui a le bec taillé en biseau. Sa main droite élève jusqu'à la hauteur de la tête une sorte de coupe sphérique qui porte sur sa surface des feuilles cordiformes; ce vase lui-même est surmonté d'un couvercle ou d'une fleur trilobée. C'est le seul personnage qui ne fasse pas partie de l'orchestre. Est-ce l'image de l'échanson féminin qui, pour compléter la fête, sert à boire aux convives? Ou bien est-ce le portrait de la personne même en l'honneur de laquelle se donne le concert? Peut-être ceux qui ont eu le privilège de voir l'original inaccessible du vase pourraient faire cette distinction.

Il est encore plus difficile de préciser le caractère des deux petites figures que l'on entrevoit accroupies dans les deux triangles formés, en bas, par le rapprochement du cercle central avec les deux médaillons latéraux. Tout ce qu'il nous est permis de dire, c'est que, par une sorte d'intuition, l'œil croit distinguer, à travers les ombres troubles de la photographie, deux grosses têtes de vieux gymnosophistes indiens dominant des corps blottis dans un espace trop resserré. L'une de ces figures semble même porter dans ses bras un enfant au maillot.

En somme, l'aspect général du vase, avec ses étranges figures et ses rinceaux empruntés à la flore asiatique, est celui d'une aiguière de forme tout à fait orientale, dont les ornements, gravés ou ciselés, portent l'empreinte d'un art que ne renieraient ni la Perse, ni l'Inde[1]; mais cet art paraît ici alourdi et déformé sous la pression que lui ont imposé le type physique des Mongoles, leurs costumes étriqués et disgracieux, enfin toutes ces formes raides, gauches et vulgaires dont les productions artistiques de la race touranienne ne se départissent que très rarement. Néanmoins, ce vase ne manque pas d'offrir un grand intérêt, en raison même de la rareté des objets du même style qui, jusqu'à ce jour, sont parvenus en Europe. Notre plus grand regret est de ne pouvoir certifier qu'à demi la justesse du dessin de notre planche 10, celle de notre description et, partant, celle de nos appréciations sur cette pièce d'orfèvrerie si originale. Puissent la mieux juger ceux qui ont eu la possibilité d'en prendre connaissance

1. Sans entrer dans de plus amples détails sur les formes de cette aiguière et sur le style des feuillages et des rinceaux qui ornent les espaces laissés libres par les trois médaillons qui en couvrent la panse, nous présentons, dans la planche 11, un objet qui peut leur servir de point de comparaison. C'est la reproduction phototypique, sous trois aspects différents, d'une autre aiguière en argent que M. le comte Serge Stroganoff a bien voulu nous autoriser à faire photographier avec tous les soins voulus, dans son merveilleux musée de Saint-Pétersbourg. Une toute petite esquisse de cette aiguière a déjà été publiée par M. L. Stephani, dans les *Compt. rend. de la Commis. Imp. arch. de Saint-Pétersbourg*, 1878-79, p. 153. Il y est dit aussi que ce vase a été découvert en 1878, dans le cercle de Sludka, gouvern. de Perm, qu'il a 0 m 145 de hauteur et qu'il pèse 4 liv. 90 1/2 zolotniks. Les deux médaillons circulaires qui ornent sa panse représentent une espèce de dragon ailé, qui est déjà connu par une coupe d'argent, trouvée en Russie, gouvern. de Viatka, et acquise par la Comm. Imp. archéol. (Voy. *Compt. rend.*, 1875, p. 69-70, pl. IV, fig. 6 et 7.) Mais l'aiguière que nous reproduisons a, de plus, l'intérêt tout particulier que lui donne l'inscription pehlvi, de caractère très tardif, tracée sur son pied :

d'une façon plus parfaite que notre illustre devancier, M. de Longpérier, et nous n'avons pu le faire.

Toutefois la vue des figures de musiciennes qui ornent cette aiguière nous a remis en mémoire certains détails du dessin, malheureusement si réduit, par lequel M. Aspelin a fait connaître le grand plat d'argent qui appartient au comte Grégoire Stroganoff. Dans celui-ci, c'est l'ensemble de la scène représentée sur sa concavité qui le rattache incontestablement aux œuvres les plus tardives de cet art de l'Asie Centrale où les éléments persans et indiens se trouvent altérés par l'influence évidente des Mongoles. Un personnage barbu, portant une haute coiffure, aussi compliquée que celle des derniers rois sassanides, occupe le haut du plat; assis à l'orientale sur un vaste trône où s'empilent de riches tapis et des coussins brodés, il s'apprête à boire dans une large coupe à pied. A sa droite, un jeune serviteur l'évente; à sa gauche, un autre tout semblable, lui présente d'une main une fleur et tient une aiguière de l'autre. Peut-être ces deux satellites du fastueux monarque sont-ils des femmes revêtues de riches costumes transparents. Au pied du trône sont deux lions rampants qui se tournent le dos; entre les lions et les pages ou servantes prennent place, accroupis de même à l'orientale, deux des musiciennes que nous avons déjà vues sur l'aiguière, jouant de leurs instruments, debout. Ce sont, celle qui pince de la mandoline à quatre cordes, en se servant du plectrum, et celle qui souffle dans la flûte à bec percée de trous. Les têtes de tous ces personnages sont ornées de nimbes constellés, comme ceux des six femmes de l'œnochoé appartenant à M. Seillière et comme celui de la figure qui ornait l'aiguière perdue par les comtes Stroganoff[1].

Le plat que nous décrivons, et qui sera le dernier spécimen d'ancienne orfèvrerie asiatique dont nous parlerons ici, nous semble marquer, de la façon la plus expressive, les étranges associations et les confusions grossières qui s'étaient opérées dans les mœurs, les costumes, les goûts et les industries des régions du haut Indus, après que la domination séculaire des Mongoles y eut fait sombrer jusqu'aux derniers vestiges de l'art grec. La scène que cette coupe met sous nos yeux, véritable scène de sérail, se passe-t-elle en pays sassanide, comme paraît l'indiquer la coiffure du souverain? ou bien cette fête royale a-t-elle pour théâtre le palais d'un radja hindou qui, au milieu d'une pompeuse indolence, se complait aux parfums, à la boisson, à la musique? La coupe et l'aiguière que nous avons décrites en dernier lieu nous ont fort éloigné des sanctuaires solennels et tumultueux de la déesse Nana-Anat. Mais c'est encore sous l'influence

1. M. L. Stephani (*Nimbus und Strahlenkranz*, 1859) a donné d'amples renseignements sur l'emploi du nimbe dans l'iconographie antique; il n'a pas manqué de citer les images nimbées de Nana (p. 75), d'Okro (p. 95) et des autres divinités grecques, persiques et indiennes qui figurent sur les monnaies indo-scythiques. Les rois sassanides portent aussi des nimbes dans leurs portraits (p. 117, 132-138). C'est de leur temps surtout que l'on a prodigué cette auréole décorative. Les arts païens de l'Europe l'ont empruntée à l'Orient, et le christianisme, qui prenait alors même son essor, a été naturellement porté à se l'approprier. Si le président de Brosses avait soupçonné ce fait, il n'aurait pas pris pour une sainte Madone la figure nimbée, mais peu décente, qui ornait l'œnochoé scythique décrite par lui.

occulte de la déesse des voluptés que Firdussi nous a présenté le roi Bahram Gour égaré dans les jardins du dihkan Bézin, s'y faisant verser à boire jusqu'à l'ivresse et s'éprenant de passion amoureuse pour les trois filles de l'astucieux vieillard, lorsque celles-ci apparaissent devant lui, la tête ceinte de diadèmes étincelants de pierreries, l'une habile à la danse, l'autre jouant du luth et la troisième chantant d'une voix qui dissipe tous les soucis[1].

C'est ce même Bahram Gour qui, pour répandre le goût et la connaissance de la musique et de la danse dans ses Etats, fit venir de l'Inde pas moins de douze mille musiciens et danseurs. L'Inde était donc alors, pour toute l'Asie, la pépinière de ces arts d'agrément. Si l'historien Mirkond ne nous l'avait pas dit d'une façon aussi explicite [2], toutes les épaves de l'orfèvrerie orientale que nous venons d'inventorier nous l'auraient fait sentir à elles seules. Ainsi, il n'y a rien que de naturel à retrouver les empreintes du caractère hindou dans toutes ces coupes et dans toutes ces aiguières, qui représentent des danseuses et des musiciennes[3].

Pour compléter la description de la coupe d'argent du Cabinet des Médailles il s'agit à présent de décrire en quelques mots et d'expliquer, autant que faire se peut, certaines figures grossièrement tracées à la pointe, sur l'une comme sur l'autre de ses faces. Il est peut-être encore moins utile que possible d'entrer dans de grands détails sur ce sujet. On décrit vaguement ce qui n'est pas distinct, et l'intérêt ne s'attache à un travail artistique qu'en raison de sa valeur. Il nous suffira donc de montrer en réduction, dans les croquis ci-contre, les figures confuses et grotesques dont un poinçon barbare a recouvert assez superficiellement les deux côtés de la patère.

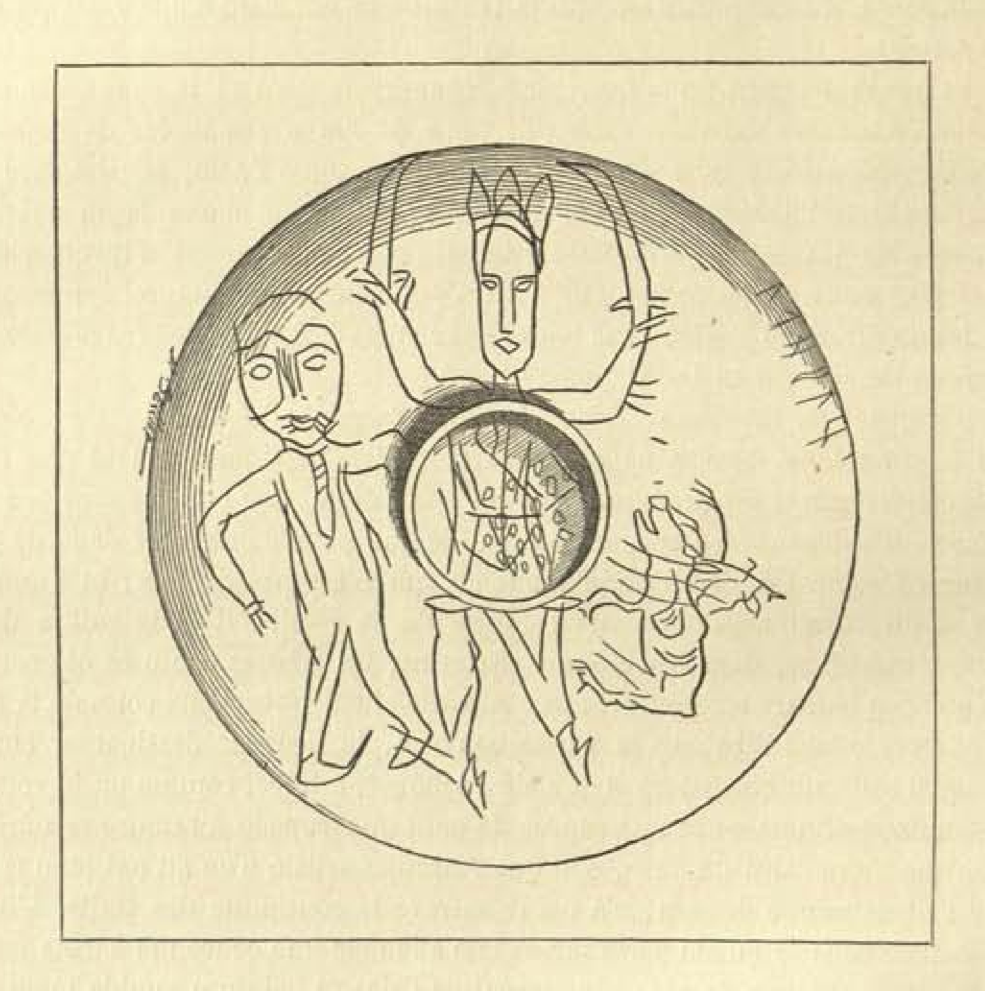
Sur l'envers, c'est-à-dire sur la partie convexe, le grossier dessinateur entre les mains duquel cette antique patère était allée s'échouer, a tracé, comme on le voit, deux grands simulacres humains et une espèce de petit quadrupède à ramure recourbée en avant. Le pied circulaire du vase, soit que l'étrange artiste n'en ait pas tenu compte, soit qu'il l'ait détaché à dessein, n'a point entravé la continuité des traits. L'homme qu'il a esquissé dans le milieu porte sur sa tête allongée une couronne à trois pointes, et un sabre dans chacune de ses mains levées en l'air; sa ceinture semble toute parsemée de perles. Le personnage qui est à sa droite a une face beaucoup plus large et

1. *Le livre des Rois par Abou'l Kasim Firdous*, trad. franç. de M. Mohl et Barbier de Maynard, t. V, p. 617-627.

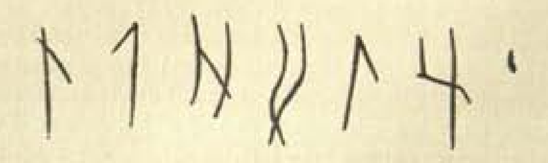
2. *Histoire des rois de la Perse de la dynastie des Sassanides*, trad. du persan de Mirkhond par A. J. Silvestre de Sacy, 1793, p. 333.

3. Nous croyons inutile de pousser plus loin les analogies que l'on pourrait apercevoir entre les vases orientaux signalés par nous et d'autres objets appartenant très probablement à l'art byzantin; ainsi, M. de Linas a rapproché les danseuses de la coupe polylobée, trouvée à Sludka (voy. p. 11, not. 1), de celle qui est représentée, en émaux cloisonnés, sur l'une des plaques de la couronne de Constantin Monomaque, découvertes, en 1860, à Nyitrà-Ivanka, en Hongrie (Fr. Bock, *Kleinodien des heil roem. Reichs*, p. 180, pl. 38); d'autre part, M. A. de Longpérier (*Observat. sur quelq. objets antiq.*, t. I, p. 302 des *Œuv.*) a rangé parmi les aiguières sassanides celle en or émaillé que l'on conserve dans l'abbaye de Saint-Maurice en Valais (Ed. Aubert, *Trésor de Saint-Maurice d'Agaune*, pl. XX et XXI). Il y a une limite à établir entre les produits originaux de l'orfèvrerie iranienne du Moyen-Age et les œuvres d'art byzantines, qui, au même temps, se sont inspirées des modèles asiatiques.

ombragée de grands sourcils et de moustaches ; son vêtement, s'il en a un, paraît être fendu sur la poitrine ; ses jambes écartées se terminent par des pieds franchement en dedans. En le voyant si gauche et si éclopé, on se sent bien loin des maîtres danseurs qui, sur la face opposée de la patère, déploient tant de grâces chorégraphiques. Enfin,



la bête, placée verticalement à gauche du roi cornu qui brandit les cimeterres, paraît simuler un renne plutôt que tout autre ruminant. Notons, de plus, que tout près de



l'orle, à gauche, on distingue les quelques traits ci-contre qui ont presque l'air d'être des caractères runiques ; mais nous nous abstenons, par prudence, d'émettre n'importe

quel avis sur la nature de cette écriture problématique et plus encore de chercher à la déchiffrer.

Les figures se multiplient et se compliquent à l'infini sur la partie concave du vase; là, elles s'embarrassent et se confondent dans les traits des ciselures primitives. Cependant on distingue encore deux ou trois réductions du personnage couronné de trois cornes et armé de deux sabres; on voit aussi un certain nombre d'hommes, encore plus petits, et de têtes portant des coiffures en pointes. On remarque surtout deux longues figures humaines supportées par des corps d'oiseau à ailes rabattues et pendantes, semblables à des chouettes; enfin, on trouve, éparpillés de toutes parts, quelques tout petits animaux, quadrupèdes, oiseaux et poissons, et aussi des traits indistincts, des cœurs et des points. Qu'est-ce donc tout ce grimoire? Pour s'expliquer d'où il provient, mais non pas ce qu'il signifie, on ne peut mieux faire que de consulter les travaux du savant antiquaire finlandais, M. J.-R. Aspelin. Dans son mémoire traitant *De la civilisation préhistorique des peuples Permiens et de leur commerce avec*



l'Orient[1], ainsi que dans le deuxième fascicule de ses *Antiquités du Nord Finno-Ougrien*[2], cet archéologue a énuméré et a reproduit, par des dessins, tous les objets que les musées publics et privés ont réunis, à la suite de trouvailles fortuites et des fouilles plus ou moins systématiques qui ont été faites dans les régions finnoises de la Russie orientale. Cette portion de l'immense empire européen, comprenant surtout le gouvernement de Perm, se trouve située sur le versant occidental des Ourals, dans les plaines sans fin qu'arrosent la Kama, la Pétchora et la Wytschegda. C'était l'antique Biarmie des Scandinaves.

Les populations de race finnoise, qui, depuis d'innombrables siècles, occupent ces vastes étendues, ont joui autrefois, sinon d'une haute civilisation, — les dessins dont les Biarmiens ont illustré les objets étrangers tombés en leur possession le prouvent, — du moins de grandes richesses qu'ils obtenaient des Perses et des Byzantins, en donnant probablement en échange à ces peuples policés les précieuses fourrures qui abondent dans leur pays. Aussi trouve-t-on chez eux un grand nombre de vases, de bijoux, de monnaies et d'autres objets en or et en argent venus tous de l'Asie, de la Grèce et même de l'Occident, pendant un très long espace de temps. Les monnaies portent des dates qui s'étendent depuis le IVe jusqu'au XIVe siècle de l'ère chrétienne.

Non contents d'accumuler dans leurs bourgades éphémères ces précieuses dépouilles de régions lointaines et plus civilisées que la leur, les anciens Permiens ont trouvé bon quelquefois de griffonner sur des vases qui leur venaient du midi ou de l'orient, des figures grossières, semblables à celles qu'ils fabriquaient eux-mêmes en bronze et en fer.

M. Aspelin a déployé un zèle patriotique très profitable à l'archéologie en recueillant avec soin, dans son intéressant album, tous ces modèles informes et toutes ces images maladroites et grotesques. Ces statuettes et ces grafittes avaient très probablement la prétention d'être aux yeux des antiques Permiens, leurs inventeurs, des idoles sacrées, des amulettes, des portraits de rois, de guerriers et de femmes ou, enfin, des types de la faune locale et de la tératologie légendaire[3]. Ce sont toujours les mêmes figures qui se reproduisent : rois à couronnes triplement fleuronnées et armés de sabres recourbés, soldats à casques pointus, têtes à longues moustaches, femmes vêtues en fourreau, chouettes à visage humain, hommes à tête de cheval, ours à grosse hure pendante, rennes, poissons, tortues, etc. Les figures que l'on entrevoit sur la coupe d'argent de la déesse Nana-Anat se retrouvent, avec plus ou moins de développements, sur une dizaine de vases de provenance étrangère[4].

1. *Notice archéologique*, *tirée du vol. II des Travaux de la troisième session du Congrès international des Orientalistes*, tenue à Leide en 1878.

2. IIe fascicule : *L'Age du fer. Antiquités Permiennes;* dessins de M. C. Numelin, gravures de M. E. Jacobson; texte trad. en franç. par G. Biaudet.

3. Ch. de Linas, *Orig. de l'orfèv. cloison.*, II, p. 368.

4. Parmi les coupes grecques, asiatiques et byzantines qui sont plus ou moins défigurées par les incisions grossières des Permiens, nous distinguons, dans l'album de M. Aspelin, celles qui y portent les numéros suivants : 615 (*Prêtresse et ciste mystique*), 606 (*Croix cantonnée de deux anges*), 607 (*Cheval paissant*), 608 (le *Festin royal* dont nous avons parlé), 609 (*Coupe de Nana-Anat*), 610

Il résulte de ce fait que la patère qui fait l'objet de cette notice a passé, il y a peut-être plus de mille ans, par les mains des Finno-Ougriens de la Biarmie et que c'est dans leur pays qu'elle a dû être déterrée, avant que d'entrer au Cabinet des Médailles de Paris. Il en a été de même de la plupart des aiguières et des coupes d'argent qui ont appartenu ou appartiennent encore à la famille Stroganoff, ou à d'autres collectionneurs de Russie. Au cours de la présente étude nous avons eu l'occasion d'en citer incidemment un assez grand nombre.

Ces vases d'origine asiatique ne sauraient être que les contemporains des objets grecs, byzantins ou occidentaux qui, pendant des siècles, ont partagé avec eux les cachettes souterraines du sol permien. Or, que les patères grecques, rencontrées dans les mêmes trouvailles que les vases orientaux, révèlent le caractère plus ou moins altéré de l'art antique des Hellènes, ou bien qu'elles portent en elles les empreintes indiscutables du christianisme byzantin, il n'est guère possible de leur attribuer d'autres dates que les temps postérieurs à la conquête de l'Asie par Alexandre-le-Grand. C'est sans doute à partir de cette époque seulement que les nouveaux maîtres de l'Asie centrale, Grecs, Parthes, Perses et Indo-Scythes, se sont mis en rapport, tour à tour, avec les Finnois de la lointaine Biarmie. Ils ont établi avec eux des relations de commerce qui, tout en soutenant une concurrence obstinée, ont fini par se substituer totalement au trafic que les Grecs faisaient avec les Hyperboréens, par l'entremise de leurs colonies, fondées bien avant Jésus-Christ, sur les rives du Pont-Euxin.

(*Roi sassanide chassant des sangliers*), 612 (*Chasse représentée sur le marli du plat.*), 615 (*Bouquetin accroupi*); enfin un plat en bronze, trouvé en Sibérie et dont le dessin réduit est placé en tête d'un chapitre, p. 102. —

Nous nous arrêterons un instant au plat n° 612 qui, en dehors des graffittes permiens tracés sur sa surface, représente, en un relief de style sassanide, une chasse disposée sur le marli, tout à l'entour du plat. Nous avons fait photographier cette pièce au Musée imp. de l'Ermitage et, bien que la photographie n'ait indiqué que d'une façon très indistincte les personnages nombreux qui, tracés à la pointe par les Permiens, pourraient bien simuler une fête expiatoire, comme celle que célèbrent les Ostiaques de la Sibérie (voy. Castrén, dans Aspelin, *Civilisat.* p. 21), les acteurs de la chasse sassanide sont, dans notre planche 12, beaucoup mieux présentés que dans le petit croquis de M. Aspelin. M. L. Stephani a décrit, dans les *Compt. rend. de la Com. imp.*, 1867, p. 156 et 157, cette casserole presque ovale (0 m 272 et 0 m 265) et peu profonde (0 m 058), dont le manche est brisé et perdu; elle a 0 m 18 de diamètre et pèse 2 liv. 59 zol. 80 doli; la largeur du marli est de 0 m 018. En examinant les figures de droite à gauche, voici l'ordre dans lequel elles se présentent : un sanglier marchant; un buisson; deux ours assis (presque des cynocéphales); un second buisson; un cavalier, puis un chien poursuivant, l'un et l'autre, deux rennes courant; troisième buisson, après lequel vient un cheval attaché à un pieu; le chasseur, descendu de cheval et caché derrière un quatrième buisson, tire de l'arc sur un lion qui s'avance vers lui; enfin un cinquième buisson. Sur le restant du manche, on voit deux chasseurs entrecroisés et tournés chacun du côté d'un cheval attaché à un poteau devant un meuble quelconque qui est soit un bât, soit un escabeau, soit une auge. Ces scènes mouvementées forment un ensemble dont les détails se retrouvent dans les coupes, les aiguières et les bijoux persans qui représentent des cavaliers, des chasseurs, des animaux et des plantes.

Quant aux statuettes permiennes en fer ou en cuivre, qui semblent avoir servi de types aux grafittes tracés sur la coupe de Nana-Anat et sur les autres pièces d'orfèvrerie étrangère, nous en citerons quelques-unes, en indiquant les numéros qu'elles portent dans ce même ouvrage de M. Aspelin : *têtes couronnées de trois cornes*, fig. 522-526; *chouettes à figures humaines*, 519, 520, 529-532; *hommes à tête de cheval*, 516, 518; *ours et hommes à tête d'ours*, 517, 521, 551-559, 569, 587; *poisson*, 571; *tortue*, 571; *renne*, 694, etc. Mais ce sont surtout les figures des différents grafittes qui ont entre elles un air de parenté indéniable.

Ces derniers rapports ont donné naissance à une industrie artistique dont les produits, beaucoup plus rapprochés de l'art classique, ont suscité de nos jours, parmi les archéologues, un intérêt des plus vifs et des plus efficaces. Les antiquités gréco-scythiques du Bosphore Cimmérien n'ont manqué ni d'explorateurs zélés ni d'interprètes érudits. Il n'en est malheureusement pas de même des vases et des bijoux qui, de l'Asie centrale, ont passé jadis dans le pays des Permiens. Les hommes de science ne les ont jamais abordées qu'avec une circonspection presque dédaigneuse.

Cependant la plupart de ces vases méritent des analyses plus attentives et plus détaillées que celles qui en ont été faites jusqu'à présent. Nous formons le souhait, sans doute téméraire, d'avoir réussi à attirer cette faveur sur des objets qui, une fois mieux connus, jetteront sans doute plus de lumière sur les ressources artistiques, sur les mœurs intimes et sur les croyances religieuses des anciens peuples de l'Asie centrale.

A. ODOBESCO.

EXEMPLAIRES ROYAUX ET PRINCIERS DU MIROIR HISTORIAL

(XIVe SIÈCLE.)

Pl. 13, 14, 15 et 16.

Les peintures des manuscrits sont une mine inépuisable de renseignements pour l'histoire de l'art et pour celle des mœurs et des coutumes du Moyen-Age. L'étude en est surtout fructueuse quand elle porte sur des volumes dont l'origine et la date sont attestées par des témoignages directs et irrécusables. Il importe donc d'établir une série aussi nombreuse que possible d'exemples de miniatures à date certaine. Les trois manuscrits du XIVe siècle dont je vais parler ont des droits particuliers à entrer dans cette série, et comme ils renferment une grande quantité de peintures, ils fourniront une ample matière d'observations aux artistes et aux archéologues qui voudront les compulser.

Il s'agit de la vaste compilation d'histoire universelle connue sous le titre de Miroir historial, c'est-à-dire de la traduction française du célèbre *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais. Cette traduction fut exécutée par Jean du Vignay [1], hospitalier de l'ordre du Haut Pas, à la demande de Jeanne de Bourgogne, première femme du roi Philippe de Valois. Jean du Vignay a pris soin de nous en avertir dans la préface de sa traduction de la Légende dorée, à laquelle il travailla après l'achèvement du Miroir historial :

> Quant je oi parfait le Mireour des hystoires du monde et translatai de latin en françois, à la requeste de très haute, poissant et noble dame madame Jehanne de Borgoigne, roine de France par la grace de Dieu, je fui tout esbahi à quel oevre faire je me metroie après si très haute et longue oevre comme je avoie faite par devant [2]...

1. Les mss. du XIVe siècle portent tantôt *du Vignay*, tantôt *de Vignay*. J'ai adopté la première de ces formes, pour me conformer à l'exemple qu'a suivi M. de Wailly quand il a publié, dans le tome XXIII du *Recueil des historiens*, la plus importante des œuvres de l'auteur, la traduction de la Chronique de Primat. La forme *du Vignay* a été également choisie par M. Paul Meyer, dans ses *Documents manuscrits de l'ancienne littérature de France conservés dans les bibliothèques de la Grande-Bretagne*, p. 16 et suiv.

2. Je cite cette préface d'après l'exemplaire de la Légende dorée nº 241 du fonds français de la Bibl. Nat. Cette copie, datée de l'année 1348, est intitulée : « Ci commence la Légende des sains translatée en françois par frère Jehan de Vignay, hospitalier de l'ordre de Haut pas. »

Jean du Vignay rappelle encore la protection dont la reine Jeanne de Bourgogne l'avait honoré, à la fin de sa traduction de la Chronique de Primat, qu'il avait ajoutée, sous forme de continuation, à l'ouvrage de Vincent de Beauvais :

... Et si regraci et merci tant comme je puis la très honnourable et haute, puissant et noble Jehanne de Bourgongne, roinne de France, par qui je ay fait ceste presente œuvre, de ce qu'elle le me daigna faire baillier à faire et à baillier à faire et à acomplir. Et si depri Dieu bonnement que il veille garder et soustenir en bon estat perpetuelment la couronne de France, et touz les amis de celle, et voeille ratraire à l'amour et à la grace de la dite couronne touz ceulz qui mal en sont, ou il les mette en tel estat que il ne puissent mal faire ne machiner contre la dicte couronne, et doinst bonne vie et longue au roy nostre seigneur et à madame, et generalment à tout le lignagne des fleurs de lis, et leur doinst en la fin regner en la gloire des cieulz. Amen[1].

Nous allons voir dans un instant que la traduction du Miroir historial doit être rapportée aux années 1332 et 1333.

Cette encyclopédie historique eut un grand succès. Tous les princes qui avaient le goût des livres s'en procurèrent des copies, dans lesquelles le texte était expliqué par des peintures aussi nombreuses que variées.

Entre les copies du XIVe siècle qui nous sont parvenues trois m'ont paru particulièrement dignes d'attention. Par malheur, aucune d'elles ne nous est arrivée sans lacune. L'ouvrage comporte quatre gros volumes. Nous n'avons que le tome Ier de deux exemplaires, et au troisième exemplaire il manque l'avant-dernier volume.

I.

L'exemplaire du Miroir historial dont je dois d'abord parler forme à la Bibliothèque Nationale le n° 316 du fonds français. Le seul volume qui nous en soit parvenu contient les livres I-VIII de l'ouvrage. Il consiste en 314 feuillets de parchemin, hauts de 387 millimètres et larges de 280. Les pages sont divisées en deux colonnes, dont chacune renferme 42 lignes.

La rubrique initiale nous fait connaître le nom de l'auteur et celui du traducteur : « Ci « commence le premier volume du Mireoir hystorial, translaté de latin en françois par la « main Jehan du Vingnai, selonc l'oppinion frère Vincent, qui en latin le compila à la « requeste monseignor saint Loys. »

Le nom du traducteur est encore indiqué par une rubrique tracée à la fin du volume : « Ci fenist le premier volume du Mireoir hystorial, translaté par la main Jehan du « Vingnay. »

Immédiatement au dessous de cette rubrique le copiste avait mis une date qui, malgré de graves et regrettables mutilations, doit, selon toute apparence, se lire ainsi : « Cest volume fu achevé l'an de grace mil CCC et XXXIII, la veille sainte Katerine. »

1. *Recueil des historiens*, XXIII, 106.

Sur le premier feuillet, au dessus de la rubrique initiale, l'enlumineur a tracé un grand tableau à deux compartiments, dont l'héliogravure est ci-jointe. Dans le compartiment de gauche, dont le fond est fleurdelisé, Vincent de Beauvais reçoit la visite de saint Louis : il est assis devant un feuillet qu'il écrit, et adossé à un meuble garni de livres; le roi, vêtu d'un manteau d'azur fleurdelisé, la tête couronnée et nimbée, un sceptre à la main, fait des recommandations au religieux; il est accompagné de cinq conseillers ou sergents, dont l'un tient une masse ou verge, horizontalement dressée sur sa tête. Le fond du second compartiment est un losangé aux armes de France et de Bourgogne; Jean du Vignay est assis devant une sorte de pupitre qui supporte à la fois le cahier sur lequel s'écrivait la traduction et le volume qui était à traduire; la reine Jeanne de Bourgogne, debout, donne des instructions à Jean du Vignay; elle est accompagnée d'une dame, qui soutient la queue de son manteau, et de trois familiers ou sergents dont un tient une verge, comme on l'a déjà vu dans l'autre compartiment.

Quand on examine cette peinture et qu'on la rapproche de la date 1333 écrite à la fin du volume, il est difficile de ne pas considérer le ms. 316 comme un des exemplaires originaux de l'œuvre de Jean du Vignay, comme un de ceux qui furent copiés pour la reine Jeanne de Bourgogne. Il est orné de 320 peintures, s'il faut s'en rapporter à une note qui a été tracée au xve siècle sur le recto du dernier feuillet : « An se livre du « premier volume du Vincent historial a hystoires XVI^{xx}. »

Je n'essaierai pas d'apprécier cette belle suite de peintures; je me borne à la signaler comme un remarquable exemple de ce que pouvait produire l'art français, probablement à Paris, en 1333.

II.

J'examinerai un peu plus en détail un autre exemplaire du Miroir historial, qui est échu à la Bibliothèque de l'Université de Leyde. Grâce à l'obligeance du savant bibliothécaire, M. le docteur du Rieu, j'ai pu l'étudier à loisir et le comparer avec les manuscrits de Paris.

Le manuscrit dont il s'agit est coté « Codex Vossianus gallicus, in-folio, n° 3 A »; il consiste en 359 feuillets, hauts de 370 millimètres et larges de 270. Chaque page est divisée en deux colonnes; 42 lignes à la colonne. Les cahiers sont de douze feuillets. Il manque 19 ou 20 feuillets, savoir : trois entre les fol. 19 et 20, deux entre 51 et 52, un entre 78 et 79, deux entre 100 et 101, un entre 162 et 163, un entre 178 et 179, quatre entre 282 et 283, un entre 350 et 351, un entre 352 et 353, un ou deux entre 357 et 358, deux entre 358 et 359. Il y a une interversion dans le cahier qui correspond aux feuillets 137-148; pour avoir la suite régulière du texte, il faut prendre les feuillets dans l'ordre suivant : 140, 144, 142, 143, 141 et 145.

Le volume contient les huit premiers livres du Miroir historial. Il commence par cette

rubrique, qui renferme des indications très précises sur la date à laquelle Jean du Vignay entreprit la traduction de l'ouvrage de Vincent de Beauvais :

Ci commence le premier volume du Mirouer hystorial translaté [de latin] en françoiz par la main Jehan de Vignay, à la requeste de très haute et très excellente dame Jehanne de Bourgongne, roynne de France. Et fu commencie ou quint an de son règne, l'an de grace mil CCC et XXXII, selonc l'oppinion de frère Vincent, qui en latin le compila à la requeste de monseigneur saint Loys, jadis roy de France.

La date de l'année 1332, à laquelle on rapporte ici le commencement de la traduction du Miroir historial, est parfaitement d'accord avec la date du 24 novembre 1333 qui est assignée dans notre ms. 316 à l'achèvement du premier volume.

Le ms. de Leyde est comme le précédent un monument du règne de Philippe de Valois. Sur la dernière page on distingue les vestiges d'une note que je crois pouvoir lire ainsi :

Cest livre est le duc de Normendie et de Guienne.
JEHAN.

Les caractères sont identiques à ceux que le duc Jean a tracés à la fin d'une chronique, n° 67 du fonds français, et dont le fac-simile se trouve dans le *Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*[1]. Jean a porté le titre de duc de Normandie et de Guyenne depuis 1332 jusqu'en 1350 ; mais en 1332 il n'était âgé que de treize ans ; il est douteux qu'à un tel âge il ait possédé les gros livres sur lesquels il a inscrit son nom en caractères très nets et très fermes. Je croirais assez volontiers qu'il dut former sa bibliothèque à l'âge d'une vingtaine d'années et qu'il se procura le Miroir historial de 1340 à 1345, ou environ. Dans tous les cas, il le possédait avant de succéder à son père, c'est-à-dire avant 1350. La date du manuscrit est donc nécessairement renfermée entre 1332 ou plus probablement 1340, d'une part, et 1350, d'autre part.

Comme les livres du roi Jean ont été généralement recueillis par Charles V, il y a chance de trouver sur les inventaires de la librairie du Louvre quelques traces du Miroir historial possédé par le roi Jean.

Parmi les exemplaires du Miroir historial qui figurent sur les inventaires de la librairie royale en 1411 et 1413, j'ai remarqué celui dont les quatre volumes sont décrits comme il suit :

Item le premier livre de Vincent, dit le Miroir historial, en françois, et en volume escript à deux coulombes, de lettre de forme, commençant ou second fueillet *sies de l'eglise*, et commençant ou derrenier fueillet *et après ce ;* couvert de cuir rouge, à deux fermouers de cuivre.

Item le II[e] livre du dit Miroir historial, en françois, et en volume escript comme cellui dessus, commençant ou II[e] fueillet du texte *et abatre du tout*, et au commencement du derrenier *doctrine du vieillart ;* couvert de cuir vermeil, empraint, à quatre fermouers de cuivre.

1. Atlas, pl. XLV, n° 1.

Item le III[e] livre du dit Miroir historial, en un volume et en françois, escript comme cellui dessus, commençant ou II[e] fueillet *desconfirent les Aleins*, et commençant ou derrenier *honnestement*; couvert de cuir vermeil, empraint, à deux fermouers de fer.

Item le IIII[e] livre du dit Miroir historial, en un volume et en françois, escript comme cellui dessus, commençant ou II[e] fueillet *tondi on les chies*, et commençant ou derrenier *les autres emblent;* couvert de cuir vermeil, empraint, à deux fermouers de fer[1].

Ces quatre volumes, couverts de cuir rouge, durent, en 1377, être enveloppés dans de splendides chemises de soie. C'est à eux qu'il convient de rapporter l'article suivant d'un mandement de Charles V, du 23 novembre 1377[2], et d'une quittance de Dyne Rapponde du 22 avril 1378[3].

Pour les hez et chemises de quatre granz volumes de Vincent pour nous, deux baudequins, à XXVI frans la pièce, valent LII franz.

Il n'y a, en effet, sur les différents inventaires de la librairie du Louvre, qu'un seul exemplaire du Miroir historial en quatre volumes, celui dont la désignation vient d'être donnée. Il disparut de la librairie du roi vers l'année 1413. A cette date, Jean le Bègue déclara que les quatre volumes avaient été récemment livrés, par ordre du duc de Guyenne, à Louis, duc en Bavière :

Mémoire que, avant que ce present inventoire [l'inventaire de 1413] feust fait, monseigneur le duc de Guienne manda maistre Jehan Maulin et moy, qui avions chascun une clef de la dicte librairie, et nous fist bailler à mons. de Bavière ces quatre volumes de Vincent. LE BÈGUE[4].

Au dessous de cette note une main contemporaine a tracé les mots *Soyent recouvrez*. La recommandation de recouvrer les quatre volumes du Miroir resta illusoire. Il n'y en a pas trace sur l'inventaire qui fut dressé après la mort de Charles VI. J'ignore ce que sont devenus les trois derniers volumes; mais le premier est incontestablement le ms. de la Bibliothèque de Leyde dont nous nous occupons en ce moment. Il nous offre, en effet, les mots *sies de l'esglise* au haut du fol. 2, et *Et après ce* au haut du fol. 359 et dernier.

Tel qu'il nous est parvenu, le premier volume du Miroir historial des rois Jean et Charles V est orné de 280 peintures, dont j'ai cru devoir dresser la liste pour donner une idée de la façon dont l'illustration d'une histoire universelle était comprise au XIV[e] siècle. J'indiquerai sommairement la place et le sujet de chaque tableau, avec un renvoi au chapitre du texte correspondant :

Fol. 1. Grande miniature à deux compartiments : dans l'un, saint Louis encourage Vincent de Beauvais à composer le Miroir; dans l'autre, la reine Jeanne de Bourgogne invite Jean du Vignai à le traduire.

1. Inventaire D, art. 4-7, fol. 53 v° du ms. français 2700. — Inventaire E, art. 4-7, fol. 1 v° du ms. français 9430.

2. *Mandements et actes divers de Charles V*, éd. L. Delisle, p. 761, n° 1519.

3. L'original de cette quittance appartient à M. Minoret, qui a bien voulu m'autoriser à la faire héliograver.

4. Ms. français 9430, fol. 1 v°.

LIVRE II.

16 v°. Notre-Seigneur bénissant et tenant un globe. (I.)
17 v°. La Trinité. (II.)
21 v°. L'œuvre des six jours. (XVI.)
22 v°. Création de la lumière. (XVIII.)
22 v°. Création du firmament. (XIX.)
23. Séparation de la terre et des eaux. (XX.)
23 v°. Création des végétaux. (XX.)
24 v°. Création des astres. (XXIII.)
25. Création des oiseaux et des poissons. (XXIV.)
25 v°. Création des poissons. (XXV.)
26. Création des quadrupèdes et des serpents. (XXVI.)
26 v°. Création des serpents. (XXVII.)
27. Création de l'homme. (XXIX.)
32. Création de la femme. (XL.)
39 v°. L'arche de Noë. (LVI.)
40 v°. Le paradis terrestre. (LXI.)
41. L'Inde et ses merveilles. Dragons et éléphants. (LXII.)
46. Les « ylles de la grant mer qui avironne le monde ». (LXXV.)
46. Les « ylles de fortune ». (LXXVI.)
48 v°. Montagnes, avec deux singes et un éléphant. (LXXXI.)
49. « Yexiofagiens, qui sont ou rivage de la rouge mer, rostissent les poissons au solleil sus les pierres chaudes ». (LXXXIII.)
49 v°. « Les Mesageciens et ceulz de Erbite (Derbite), quant leurs parens, leur amis, leur cousins sont en vieillesce, il les tuent et les menguent ». (LXXXIV.)
50. « Les Garamans et les Ethyopiens n'usent point de mariage, més vont à qui leur pleit miex ». (LXXXV.)
57. L'échelle de Jacob. (CX.)
59. Lutte de Jacob et de l'ange. (CXVI.)
59 v°. Joseph vendu par ses frères. (CXVII.)
60 v°. « Comment Joseph reprist Asseneth d'aourer les ydoles ». (CXIX.)
61. « De la pénitence Asseneth et de la consolacion de l'angre ». (CXX.)
61 v°. « De la table et du miel que Asseneth mist à l'angre ». (CXXI.)
62. « De la beneiçon des sept vierges et du mariage Asseneth[1] ». (CXXII.)
62 v°. Joseph reçoit son père et ses frères en Egypte. (CXXIII.)
63. Mort du fils de Pharaon. (CXXIV.)
65 v°. Adoration d'Apis et de Sérapis. (CXXXI.)

LIVRE III.

67 v°. Moyse sauvé des eaux. (I.)
68 v°. Moyse et Aaron devant Pharaon. (IV.)
72 v°. Le seigneur indique le modèle du tabernacle. (XIII.)
73. Le tabernacle. (XIV.)

1. Nous avons fait héliograver cette peinture.

74. L'arche et le chandelier à sept branches. (XXVII.)
75. La table du tabernacle. (XXVIII.)
76. Les deux autels. (XXIX.)
87 v°. Tentatives pour faire mourir le petit fils du roi de Crète. (LIII.)
89 v°. Mort d'Hercule. (LIX.)
90. La Discorde jette la pomme au milieu des déesses. (LX.)
90 v°. Arrivée de la flotte grecque sous les murs de Troie. (LXII.)
91. Combat entre les Grecs et les Troyens. (LXIII.)
91 v°. Diomède et ses compagnons. (LXIV.)
92 v°. Samson armé d'une machoire d'âne. (LXVII.)
93. Le prêtre Héli. (LXVIII.)
94. David avec ses instruments de musique. (LXXI.)
95 v°. Salomon construit le temple. (LXXVI.)
100. La nef de Salomon. — La reine de Saba. (LXXXIV.)
100 v°. Le roi Roboam. (LXXXVI.)
101. Lycurgue. (XC.)
101 v°. Défaite des Iduméens par Amasias. (XCI.)
102 v°. Ozias reconstruit les murs de Jérusalem. — Il veut offrir de l'encens dans le Temple. (XCII.)
103 v°. Massacre du fils de Jéhu. (XCV.)
104. Enfance de Rémus et de Romulus. (XCVI.)
105. Impiété du roi Achaz. (XCVIII.)
108. Histoire du roi Gygès. (CV.)
108 v°. Mort d'Isaïe. (CVI.)
109 v°. Josias et Jérémie. (CVIII.)
112. Le roi Sédécias. (CXIV.)
115. Nabuchodonosor et Daniel. (CXXI.)

LIVRE IV.

117. L'enfance de Cyrus. (I.)
117 v°, 118, 118 v°, 119 v°, 120, 120 v°, 121. Sept sujets tirés des fables d'Esope. (II-VIII.)
122. Cyrus veut réduire le Gange à l'état de ruisseau. (XI.)
122 v°. Babylone. (XII.)
124. Tentative de reconstruction du Temple. (XVI.)
125 v°. Mort d'Holopherne. (XX.)
126 v°. L'anneau de Polycrate. (XXII.)
127. Les habitants de Crotone devant la statue d'Apollon. (XXIII.)
128 v°. Meurtre de deux des sept sages qui étaient en Perse. (XXVII.)
129 v°. Hennissement du cheval de Darius. (XXVIII.)
Ibid. Zorobabel et Darius. (XXIX.)
131 v°. Episode de la bataille de Marathon. (XXXIV.)
133. Bataille navale entre les Grecs et les Perses. (XXXVIII.)
134. Mort de Thémistocle. (XXXIX.)
135. Mort de Xerxès. (XLI.)
137. Reconstruction de Jérusalem par Néhémie. (XLVI.)

139 v°. Vision d'Esdras. (LI.)
140 v°. Esdras inspiré par le Seigneur. (LIII.)
141 v°. Les filles de Phidone » se jettent dans un puits pour sauver leur honneur. (LXIII.)
142. Xantippe jetant de l'eau sur la tête de Socrate. (LVII.)
146 v°. Entretien du philosophe Speusippe avec un flatteur. (LXX.)
155. Curtius se précipite dans le gouffre ouvert au milieu du forum. (XC.)

LIVRE V.

157 v°. Naissance d'Alexandre. (I.)
158. Entretien de Nectanabe avec Olympias. (II.)
158 v°. Conception d'Alexandre. (III.)
159. Naissance d'Alexandre. (IV.)
161 v°. Mort de Nectanabe. (XI.)
162. Philippe consulte l'oracle de Delphes. (XII.)
165. Traitement infligé par les Tyriens au messager d'Alexandre. (XXV.)
166. Premier combat de Darius et d'Alexandre. (XXVII.)
166 v°. Destruction de Thèbes. (XXVIII.)
167. Second combat de Darius et d'Alexandre. (XXX.)
168. Sacrifices d'Alexandre au temple de Dieu. (XXXII.)
169. Alexandre mange avec Darius. (XXXV.)
170. Sommeil d'Alexandre avant le combat. (XXXVI.)
171. Mort de Darius. (XXXVIII.)
173. Supplice des meurtriers de Darius[1]. (XLIIII.)
173 v°. Clitus tué par Alexandre. (XLV.)
174 v°. Alexandre reçoit les messagers du roi Porus. (XLVIII.)
175. Défaite de Porus. (XLIX.)
176. Un peintre fait le portrait d'Alexandre. (LII.)
177. L'armée d'Alexandre tourmentée par la soif. (LIII.)
178. Massacre d'éléphants. (LV.)
178. Les arbres dits du soleil et de la lune. (LVI.)
179. Indiens faisant des cadeaux à Alexandre. (LIX.)
179 v°. Macédoniens attaqués par des bêtes sauvages à cornes en dents de scie. (LX.)
181. Antipater essaie d'empoisonner Alexandre. (LXIV.)
181 v°. Mort d'Alexandre. (LXV.)

LIVRE VI.

186. Testament d'Alexandre. (I.)
187 v°. Les Samnites réduits en servitude par les Romains. (VI.)
188. L'enfance de Papirius. (VII.)
189. Mort d'Olympias. (X.)
190. Seleucus Nicator monté sur un éléphant. (XIII.)
191 v°. Ptolémée et les Septante. (XVII.)
193. Brennus à Delphes. (XX.)

1. Tableau héliogravé sur l'une des planches ci-jointes.

193 v°. Défaite de Brennus. (XXI.)
195 Cratès jetant son or à la mer. (XXIII.)
198. Erasistrate découvre la cause du mal du jeune Antiochus. (XXXII.)
198 v°. Combat de Régulus contre un monstre. (XXXIII.)
199. Mort de Régulus. (XXXIV.)
200 v°. Bœuf à voix d'homme. (XXXVIII.)
202 v°. Une tempête empêche Annibal de prendre Rome. (XLVI.)
203. Captivité de Magon. (XLVII.)
208 v°. Apparition de cavaliers combattant dans l'air. — Persécution des Juifs par Antiochus. (LXIV.)
209. Popilius et Antiochus Epiphane. (LXV.)
209 v°. Songe de Persée, roi de Macédoine. (LXVI.)
210 v°. Antiochus pille le temple de Jérusalem. (LXVII.)
211. Les sept Machabées. (LXVIII.)
212. Dernière maladie d'Antiochus. (LXIX.)
212 v°. Judas Machabée assiège la garnison de la citadelle. (LXX.)
213. Judas Machabée vainqueur de Nicanor. (LXXI.)
216. Incendie de Carthage. (LXXVIII.)
217. Couronnement d'Antiochus, fils d'Alexandre Bala. — Massacre de Jonathas Machabée. (LXXXI.)
217 v°. Eruption de l'Ethna. (LXXXII.)
219. Assassinat de Simon Machabée. — Emprisonnement de sa femme et de ses enfants. (LXXXV.)
219 v°. Pont jeté sur le Rhône. (LXXXVI.)
220. Fuite de Cléopâtre sur un vaisseau. (LXXXVII.)
220 v°. Enlèvement d'une statue d'or de Jupiter, par Alexandre Zébina. (LXXXVIII.)
221. Ptolémée Soter fait tuer son neveu. (LXXXIX.)
221 v°. La fille de Lucius Ælius est foudroyée. (XC.)
222. Aristobule emprisonne sa mère et ses frères. (XCI.)
223. Les Cimbres vaincus par les Romains. (XCIII.)
223 v°. Cléopâtre fait mettre à mort un de ses capitaines. (XCIV.)
226. « De la bataille Pompée contre la cité d'Ascle et contre les Pisens ». (XCVII.)
227. Lucullus. (CIV.)
227 v°. La reine Alexandra. (CV.)
230. Soumission de Tigrane à Pompée. (CXII.)
231. Emprisonnement de la femme et des enfants d'Aristobule. (CXIII.)

LIVRE VII.

234 v°. César jette un pont sur le Rhin. (III.)
247 v°. Mort de Pompée. (XXXV.)
248. Mort de Ptolémée. (XXXVI.)
250 Mort de César. (XLII.)
252 v°. Royauté d'Hérode. (LI.)
253 v°. Soumission d'Hérode à Auguste. (LIIII.)
254 v°. Mariamne et Salomé. (LVI.)
258. Mariage de Joachim et d'Anne. (LXIV.)

258 v°. Naissance de la sainte Vierge et présentation au Temple. (LXV.)
261 v°. Mariage de la sainte Vierge. (LXXII.)
262 v°. Apparition de l'ange à Zacharie. (LXXV.)
263. L'annonciation. (LXXVI.)
267 v°. La visitation. (LXXXV.)
268. La nativité. (LXXXVII.)
269 v°. La circoncision. (XC.)
270. L'adoration des rois. (XCI.)
271. Le massacre des Innocents. (XCIII.)
271 v°. La fuite en Egypte. (XCIV.)
272. La sainte Famille se nourrit des fruits d'un arbre miraculeux. (XCIV.)
272 v°. Chute des idoles en Egypte. (XCV.)
274. Hérode fait tuer ses deux fils. (XCVIII.)
276 v°. Jésus au milieu des docteurs. (CIV.)

LIVRE VIII.

283. Une exécution sous Tibère. (II.)
284 v°. Saint Jean administrant le baptême. (VII.)
285. Jésus inspiré par le Saint Esprit après son baptême. (VIII.)
286. Jésus tenté par le diable. (IX.)
286 v°. Jésus s'attachant ses premiers disciples. (X.)
288. Sermon sur la montagne. (XIII.)
290. Jésus donne des instructions à ses disciples; il guérit un lépreux. (XVIII.)
291. Entrevue de Jésus avec les disciples de saint Jean. (XIX.)
291 v°. Les disciples de Jésus cueillant des épis un jour de sabbat.— Jésus prêchant dans une barque. (XXI.)
292 v°. La décollation de saint Jean. (XXII.)
293 v°. La multiplication des pains et des poissons. (XXIV.)
294. La transfiguration. — Guérison d'un lunatique. (XXV.)
295. Jésus absout la femme adultère. — Il enseigne dans le temple. (XXVI.)
295 v°. La résurrection de Lazare. (XXVIII.)
296 v°. Correspondance de Jésus avec Abgar, roi d'Edesse; celui-ci reçoit une image de la sainte face. (XXIX.)
297. Thadée et Abgar. (XXX.)
297 v°. La Cène. (XXXI.)
298 v°. Entrée de Jésus à Jérusalem. (XXXII.)
299. Les marchands chassés du temple. (XXXIII.)
300. Les Pharisiens amènent à Jésus une femme qui devait être lapidée. (XXXIV.)
300 v°. Les princes des prêtres demandent à Jésus au nom de qui il agissait. (XXXV.)
301 v°. Conciliabule dans la maison de Caïphe. — Marché conclu avec Judas. (XXXVI.)
302. Le lavement des pieds. (XXXVII.)
303. Jésus au jardin des Oliviers. (XXXVIII.)
303 v°. Jésus trahi par Judas et amené devant Caïphe. (XXXIX.)
304 v° Jésus au tribunal de Pilate. (XL.)
305. Jésus couronné d'épines. — Pilate se lave les mains. (XLI.)

305 v°. La flagellation et le portement de la croix. (XLII.)
306. Jésus crucifié. (XLIII.)
307. Jésus abreuvé de fiel et de vinaigre. (XLIV.)
307 v°. Les morts sortent de leurs tombeaux quand le Christ expire. (XLV.)
308. Un soldat perce, d'une lance, le côté du Christ en croix. (XLVI.)
308 v°. Saint Longin brise les idoles. (XLVII.)
309. Ensevelissement du Christ. (XLVIII.)
310 v°. Les saintes femmes au tombeau après la résurrection. (L.)
312 v°. Jésus apparaît aux saintes femmes. (LIV.)
313 v°. Jésus mange avec ses disciples. (LV.)
314. Apparition de Jésus à Joseph. (LVI.)
315. Joseph délivré de prison. (LVII.)
315 v°. Carinus et Leucius adjurés de révéler l'auteur de leur résurrection. (LVIII.)
317. Jésus, accompagné de saint Jean, délivre les justes, pour les introduire au ciel. (LXI.)
317 v°. Enoch et Elie viennent avec le bon larron à la rencontre de Jésus-Christ. (LXII.)
318. Carinus et Leucius remettent à Anne, à Caïphe et à Gamaliel la relation de leurs visions. (LXIII.)
318 v°. L'ascension de Notre-Seigneur. (LXIV.)
319 v°. La descente du Saint-Esprit. (LXVI.)
320 v°. La prédication de saint Pierre. (LXVII.)
321. La communauté de biens dans l'église primitive. (LXVIII.)
321 v°. Prédication et miracles des apôtres. (LXIX.)
322 v°. Institution des sept diacres. (LXX.)
323. Martyre de saint Etienne. (LXXI.)
323 v°. Simon le magicien offre de l'argent aux apôtres. (LXXII.)
324 v°. La conversion de saint Paul. (LXXIV.)
325. Un ange apporte à la Sainte Vierge un rameau du paradis. (LXXV.)
325 v°. Réunion des apôtres pour assister aux derniers moments de la Sainte Vierge. (LXXVI.)
326 v°. Les obsèques de la Sainte Vierge. (LXXVII.)
327. L'Assomption. (LXXVIII.)
328. Apparition de la Sainte Vierge à sainte Elisabeth. (LXXX.)
328 v°, 329, 330, 330 v°, 331, 331 v°, 332 v°, 333, 334, 334 v°, 335 v°, 336, 337, 337 v°, 338, 339, 340, 340 v°, 341 v°, 342, 342 v°, 343, 344, 344 v°, 345, 346, 346 v°, 347, 348, 349, 349 v°, 350 v°, 351, 352, 353 v°, 354. Divers miracles de Notre-Dame. (LXXXI-CXX.)
355. Arrivée de saint Paul à Jérusalem et miracles de saint Pierre. (CXXII.)
356. Exil et mort de Pilate. (CXXIV.)
356 v°. Hérode Agrippa enfermé dans une tour. (CXXV.)
357. Hérode Agrippa est dénoncé à Tibère. (CXXVI.)
357 v°. Emprisonnement d'Hérode Agrippa. (CXXVII.)
359. Mort de Caligula. (CXXXVI.)

La miniature initiale, que le temps et l'usure ont à peu près anéantie, est une fidèle répétition du frontispice du ms. 316; elle rappelle, comme je l'ai déjà dit, la composition du Miroir historial sous les auspices de saint Louis, et la traduction du même ouvrage sous les auspices de la reine Jeanne de Bourgogne. Les autres peintures du ms. de Leyde

n'ont point été copiées sur les peintures correspondantes du ms. 316. Il faut remarquer que plusieurs d'entre elles, notamment aux fol. 23, 27, 32 et 254 v°, sont encadrées d'une bordure tricolore. Les miniatures qui présentent cette particularité ne semblent pas avoir subi de retouches. Il en faut conclure, je crois, que les encadrements tricolores, qu'on trouve si souvent dans les manuscrits de Charles V, étaient déjà employés avant l'année 1350.

Beaucoup des peintures du manuscrit de Leyde se distinguent par la simplicité et la noblesse du style et par la facilité de l'exécution. On en pourra juger par les deux exemples reproduits en photogravure.

Le premier (fol. 62 du ms.) se rapporte à un épisode de la légende d'Asseneth, fille de Putiphar et femme de Joseph. Le tableau est divisé en deux compartiments : à gauche, la bénédiction des sept compagnes d'Asseneth; à droite, les noces de Joseph et d'Asseneth. Le peintre a fidèlement rendu le texte du Miroir[1]. Je copie la traduction de Jean du Vignay :

Asseneth dist à l'angre : « Sire, j'é avec moy VII vierges qui i furent norries avec moy et dès enfance, et fumes toutes néez et engendrées en une nuit. Je les apelerai et tu les beneiras comme moi. » Et il les fist apeler, et les beney, et dist : « Beneisse vous Diex nostre seigneur très haut ; et soiez ausi comme VII columpnes de la cité de refuge... »

Et lendemain pria Joseph Pharaon que il li donnast Asseneth à femme ; et il li donna, et leur mist coronnes d'or les meilleurs que il avoit, et les fist entrebesier l'un l'autre, et leur fist grant noces et grant disner, qui durèrent VII jours...

Le second tableau (fol. 173 du ms.) que nous avons fait reproduire a pour sujet l'arrestation et le supplice des meurtriers de Darius. Voici le passage du Miroir (livre V, chap. XLVIII) dont le peintre s'est inspiré :

Si comme Alixandre vouloit savoir qui avoit occis le roy Daires, il dist : « Je m'esjois avoir suppedité mon très grant ennemi. Et ja soit ce que je ne l'aie pas fait, si ai je grant volenté de guerredonner le à ceulz qui se sont demonstrez en ce à bone volenté vers moy. Et je les requier donc que il se demonstrent. Je jure la majesté de mon père et de ma mère, que je les ferai très haus et très congneus. » Laquel chose oie, Bessas et Ariobarzanes se demonstrèrent. Et Alexandre les commanda estre crucefiez en un très haut lieu, disant que il ne trespassoit pas à rendre leur leur deserte, et que il n'estoit pas coupable de parjure ; car il avoit fait iceulz très haus et très congneus à touz.

1. Livre II, chap. CXXII.

III.

Quatre pièces de la Chambre des comptes de Blois, détruites en 1871 dans l'incendie de la Bibliothèque du Louvre, mais dont Le Roux de Lincy[1] nous a conservé le texte, nous apprennent dans quelles conditions Louis, duc d'Orléans, se fit copier un exemplaire du Miroir historial en quatre volumes. La direction du travail avait été confiée à un libraire ou écrivain de Paris, nommé Thevenin Angevin, dont nous avons quatre quittances datées du 12 février 1396 (n. st.), du 3 juin et du 2 septembre de la même année et du 3 janvier 1397 (n. st.). Il est regrettable que Thevenin Angevin n'y ait pas mentionné nominativement les copistes et les peintres qui travaillaient sous ses ordres; il s'est borné à y indiquer par une vague formule « les écrivains, enlumineurs et autres « ouvriers qui ont écrit et enluminé le livre nommé le Mirouer historial, en quatre « volumes ». Ce qu'il faut retenir du texte des quittances, c'est la date de l'exécution du travail. Le Miroir fut écrit dans le cours des années 1395 et 1396 : un premier à compte avait été payé au libraire le 13 février 1395 (n. st.)[2], et la copie semble avoir été terminée dès les premiers jours de l'année 1397. Tandis que la quittance du 2 septembre 1396 porte *les escripvains, enlumineurs et autres ouvriers qui font le Mirouer historial*, celle du 3 janvier 1397 (n. st.) contient ces mots : *les escripvains, enlumineurs et autres ouvriers qui ont escript et enluminé le livre nommé le Mirouer historial contenant quatre volumes*. Ce qui doit nous confirmer dans l'opinion que le Miroir historial était achevé au mois de janvier 1397 (n. st.), c'est qu'à partir de cette date nous voyons Thevenin Angevin engagé dans une autre entreprise pour le compte du duc d'Orléans. Le 2 janvier 1397 (n. st.) il reçoit une somme de 40 francs *pour commencer les livres de la Cité de Dieu, des Éthiques et Politiques et du Ciel et du monde*[3]. Il est question des mêmes livres dans trois autres quittances du 25 février 1397 (n. st.)[4], du 30 avril[5] et du 4 août 1398[6].

A l'aide des pièces de comptabilité, nous pouvons donc en toute sécurité fixer aux années 1395 et 1396 la date du Miroir historial du duc d'Orléans.

Cet exemplaire du Miroir historial est incontestablement celui dont les tomes I, II et IV sont conservés à la Bibliothèque Nationale sous les n°s 312, 313 et 314 du fonds français. Voici en deux lignes le signalement de chacun de ces trois volumes :

Ms. 312. Volume de 354 feuillets de parchemin, hauts de 398 millimètres et larges de 280; à deux colonnes, chacune de 46 lignes. Il est intitulé : « Ci commence le premier

1. *La bibliothèque de Charles d'Orléans à son château de Blois en* 1427. Paris, 1843, in-8.

2. Quittance du 12 février 1396 (n. st.). Le Roux de Lincy, p. 19.

3. Quittance analysée dans le ms. français 10431, p. 218. La pièce originale a dû faire partie du cabinet Joursanvault.

4. Le Roux de Lincy, p. 38, n° 21.

5. Ms. français 10432, p. 153.

6. *Ibid.*, p. 135.

« volume du Mireoir historial, translaté en françois par frère Jehan de Vignay, et contient « les livres I-VIII du Miroir historial. » Il se termine par cette souscription : « Ci fine le « premier volume du livre dit Mireoir hystorial, escript par Raoulet d'Orliens, l'an mil « trois cens quatre vins et seize : parfait, à Dieu graces rendy, de juing le premier ven- « dredy. » Il est orné de 183 tableaux en grisaille. La moitié de la première page est occupée par une représentation de la visite que Vincent de Beauvais reçut de saint Louis, de la reine et de la cour; au bas de cette page sont les armes d'Orléans, accompagnées de deux loups. La meilleure partie du fol. 288 v° a été reproduite en héliogravure pour l'Album paléographique de la Société de l'Ecole des chartes.

Ms. 313. Volume de 392 feuillets de parchemin, hauts de 397 millimètres et larges de 281; à deux colonnes, chacune de 46 lignes. Il est intitulé : « Cy commence le secont « volume du Mirouer hystorial, translaté de latin en françois, par la main Jehan de « Vingnay, lequel Mirouer frère Vincent de l'ordre des Frères preescheurs compila en latin « à la requeste monseigneur saint Loys roy de France. » Il contient les livres IX-XVI du Miroir. Au bas de la première page sont les armes du duc d'Orléans accompagnées de deux lions semblables à ceux des manuscrits de Charles V. Sur cette même page, dans un tableau à deux compartiments, nous voyons, à gauche, Vincent de Beauvais et le roi saint Louis; à droite, Jean du Vignay et la reine Jeanne de Bourgogne. Nous avons fait reproduire cette page, pour qu'on pût comparer deux représentations des mêmes sujets, l'une tirée d'un manuscrit de l'année 1333, l'autre d'un manuscrit de l'année 1395 ou 1396. Le tome II du Miroir historial du duc d'Orléans est orné de 292 peintures. L'écriture offre beaucoup d'analogie avec celle du tome premier, et je suis porté à en faire honneur à Raoulet d'Orléans dont j'ai eu jadis l'occasion de passer en revue les œuvres calligraphiques[1].

Ms. 314. Volume de 437 feuillets de parchemin, hauts de 396 millimètres et larges de 277; à deux colonnes, chacune de 46 lignes. Le titre est ainsi conçu : « Cy commence « la quarte partie du Mireoir hystorial translaté en françois par frère Jehan du Vignay, « selonc la composicion frère Vincent. » A la fin se lit la souscription : « Cy fine le quart « volume du Mirouer historial translaté du latin en françois par frère Jehan du Vignay de « l'ostel saint Jaque de Haut pas. GUILLAVME HERVI. » Ce nom doit désigner le copiste, qui ne nous est d'ailleurs pas connu. Les armes du duc d'Orléans, accompagnées de deux lions à bustes humains, sont peintes au bas du premier feuillet du texte (fol. 5 du ms.). Il n'y a dans ce volume que 75 peintures.

Le Miroir historial que Louis, duc d'Orléans, avait fait copier et enluminer en 1395 et 1396 fit l'ornement de la librairie du château de Blois. Il figure en ces termes sur l'inventaire qui en fut dressé au mois de mai 1417 : « Les quatre volumes du Mirouer historial, « couvers de veloux noir[2]. » Un autre inventaire de l'année 1427 le mentionne ainsi : « Le

1. *Mélanges de paléographie et de bibliographie*, p. 271-273.

2. *Le Cabinet des manuscrits de la Bibl. Nat.*, t. I, p. 106.

« livre du Mirouer historial, en quatre grans volumes, neuf, en françois et lettre de « forme, historiés à mi, couvers de veloux noir, chacun livre à deux fermoers esmailliez, « armoiez[1]. »

Marie de Clèves, veuve de Charles, duc d'Orléans, le fit transporter au château de Chauny. Ce fut elle, selon toute apparence, qui en fit prêter le troisième volume au comte de Dunois (François d'Orléans, fils du fameux bâtard). L'absence du volume et la cause de l'absence furent régulièrement constatées sur un inventaire daté de l'année 1487 : « Trois des quatre volumes du Miroer ystorial, et mons. de Dunois a l'autre[2]. »

Les volumes I, II et IV du Miroir ne tardèrent pas à revenir à Blois, et du temps de Louis XII ils reçurent les cotes *De camera compotorum Blesis M*, *N* et *O ;* ils étaient alors placés sur le cinquième pupitre de la librairie, « contre la muraille de devers la « court. » Ils ont depuis cette époque partagé les destinées des manuscrits de la librairie de Blois, c'est-à-dire de l'ancienne bibliothèque des rois de France.

L. DELISLE.

1. Le Roux de Lincy, *La Bibliothèque de Charles d'Orléans*, p. 19, n° 32. Cet article se retrouve textuellement dans un inventaire postérieur, publié par le marquis de Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, III, 331, n° 6632.

2. Ms. français 22335, fol. 263.

CHRONIQUE

CONGRÈS ARCHÉOLOGIQUE A AMIENS. — A l'occasion du cinquantenaire de la Societé des antiquaires de Picardie, les membres de cette Société ont décidé la réunion d'un congrès historique et archéologique qui s'ouvrira le mardi 8 juin , à Amiens , pour une durée de quatre jours.

Nous reproduisons le programme des principales questions archéologiques qui seront traitées dans cette intéressante réunion :

1. Signaler les découvertes préhistoriques en Picardie et indiquer les modifications qu'elles peuvent apporter aux classifications déjà établies.

2. Signaler les monuments celtiques rencontrés en Picardie. Ont-ils été fouillés et décrits? Quels objets y ont été trouvés?

3. Signaler les cimetières des époques gauloises, gallo-romaines et franques. Donner la classification raisonnée des principaux objets qui y ont été rencontrés.

4. Signaler et décrire les monuments romains découverts en Picardie.

5. Epigraphie picarde. Existe-t-il des recueils d'inscriptions? Indiquer les moyens pratiques de rédiger un *Corpus inscriptionum* complet sur cette matière depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789.

6. Géographie de la contrée. Limites, populations, principales villes, délimitations des *pagi*, circonscriptions ecclésiastiques, voies de communications et cours d'eau.

7. Les découvertes récentes ont-elles augmenté la liste des noms des potiers romains ou gallo-romains dont les produits ont été rencontrés en Picardie? Tracer à cette occasion l'histoire de la céramique dans la région, Beauvaisis, Boulonnais, Laonnais, etc.

8. Châteaux de Picardie, constructions civiles : hôtels de ville, beffrois, halles, etc., habitations particulières. En présenter les plans ou dessins. Faire connaître les comptes de leurs constructions, les anciens inventaires de leurs mobiliers. — Quelles sont les plus anciennes maisons de cultivateurs encore existantes dans la province? Indiquer, d'après des titres contemporains, la situation économique de leurs habitans.

9. Décoration et mobilier des édifices religieux. Signaler les verrières, sculptures, objets d'orfèvrerie, étoffes, mobilier à l'usage du culte encore conservés. En donner la description avec dessins à l'appui; fournir des renseignements sur les auteurs, les donateurs.

10. Existe-t-il dans la province des peintures murales? En signaler l'importance et l'état de conservation.

11. Quels sont les monuments qui méritent d'être classés parmi les monuments historiques?

12. Pierres tombales, inscriptions et monuments funéraires les plus intéressants de la province. Les décrire. Signaler les artistes auxquels ils sont dus.

13. Quel est le type des monnaies gauloises le plus communément trouvées en Picardie? — Faire connaître les publications qui traitent de la numismatique picarde. — Signaler les découvertes les plus récentes, en faire connaître l'importance. Signaler les collections les plus intéressantes soit des musées soit des amateurs.

14. Etudier les noms de lieux en Picardie, les localités de formation celtique, romaine, germanique, saxonne, carolingienne. — Signaler les dénominations cadastrales offrant un caractère historique.

*
* *

SCEAU DE BONIFACE DE MONTFERRAT. — M. Schlumberger a fait à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (séance du 12 février) une communication sur un sceau de plomb du Cabinet des médailles de Munich. Ce sceau porte au droit l'effigie équestre du marquis Boniface de Montferrat, l'un des chefs de la quatrième croisade, et, au revers, la très curieuse et très exacte, bien que sommaire, représentation de l'enceinte fortifiée de Salonique, capitale de son éphémère royauté orientale. On ne connaissait de Boniface de Montferrat aucun document nu-

mismatique. Sur celui-ci, il ne prend pas le titre de roi que le pape Innocent III semble lui avoir constamment refusé, ne lui pardonnant sans doute pas d'avoir détourné la croisade de sa véritable destination.

*
* *

LEMNOS. — Deux élèves de l'Ecole d'Athènes, MM. Cousin et Durrbach, ont, naguère, découvert dans l'île de Lemnos un curieux monument qu'ils viennent de publier dans le *Bulletin de correspondance hellénique*. Ce monument consiste en une pierre de grande dimension, sur l'une des faces de laquelle est représenté un guerrier tenant une lance. Autour de cette figure, on lit une inscription en caractères grecs archaïques, mais appartenant à une langue inconnue. Sur l'autre face de la pierre est gravée une seconde inscription qui semble reproduire la première dans des termes peu différents. Néanmoins, jusqu'à présent, il n'y a pas à espérer qu'on puisse trouver une lecture de ces deux textes. Peut-être y a-t-il là un document en langue thrace, supposition que rend possible la situation géographique de Lemnos. Il serait tout aussi logique de voir dans ces mystérieuses inscriptions un dialecte ayant de l'analogie avec l'étrusque, car les lettres douces n'y figurent pas. Quoi qu'il en soit, il y a là un problème d'épigraphie que l'état actuel de nos connaissances n'est pas en état de résoudre et sur lequel va s'exercer le savoir des linguistes et des archéologues.

*
* *

ARRAS. — Dans une communication faite à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (séance du 12 février), M. Delisle a présenté de la part de M. Loriquet un rapport sur l'identification de fragments de manuscrits trouvés à Calais en 1884. Ce rapport est suivi d'un tableau des déprédations commises en 1816 sur les manuscrits de la bibliothèque d'Arras, tableau qui nous fait connaître un des plus lamentables épisodes de l'histoire de nos bibliothèques. M. Loriquet, d'après les constatations faites, il y a un demi-siècle, par M. Fauchiron, nous explique comment un bibliothécaire a pu, en 1816, mutiler 734 manuscrits de la bibliothèque d'Arras, et y arracher au moins 37,489 feuillets de parchemins qui furent vendus au poids. M. Loriquet a récemment trouvé à Calais 1,370 de ces feuillets, et a pu découvrir à quels manuscrits ils appartiennent pour la plupart.

*
* *

VENTE DE LA COLLECTION RAYET. — Le mercredi 3 mars 1886, a eu lieu, à l'Hôtel Drouot, la vente de la collection d'antiquités grecques de M. O. Rayet. Nous allons donner les prix d'ajudication des principaux objets, en nous référant aux numéros du catalogue de vente :

A. *Terres cuites archaïques.*

1. Coré	360 f
6. Homme coiffé d'un pétase	240
7. Plaque de terre cuite estampée et découpée représentant le transport du mort au lieu de la sépulture (ἐκφορά)	1,505

B. *Terres cuites de Tanagra des* IVe *et* IIIe *siècles.*

8. Jeune femme	365
9. Autre	132
11. Statuette de femme assise	147
12. Jeune homme debout	175

C. *Terres cuites de diverses villes de la Béotie.*

15. Jeune femme assise allaitant un enfant	131
16. Femme debout	156
17. Enfant accroupi	70

D. *Grotesques en terre cuite.*

20. Grotesque accroupi	50
21. Tête grotesque, barbue	78

E. *Masques, appliques, moules en terre cuite.*

22. Masque de Dionysos	41
23. Autre	105
24. Tête de lion	255
25 et 26. Moules	87

F. *Poteries géométriques.*

27. Cylix	40
28. Vase à anse	70

G. *Poteries à décor oriental.*

29. Œnochoé	315
30. Pixis	190
31. Œnochoé	61
34. Bombyle	60
37. Œnochoé	67
41. Petite amphore	135
42. Lécythe à fond blanc	155
43. Autre	210
44. Autre	260
45. Autre	205
46. Autre, à fond rouge	200
47. Autre	70
51. Autre, avec cinq figures rouges	335

H. *Objets divers.*

53. Quatre olives de fronde	31
54. Quinze coquilles contenant des couleurs employées pour la peinture	102

MOINGT (Loire). — Le 15 février dernier, il a été découvert à Moingt (Loire), dans la propriété de M. Vissaguet, des constructions romaines, dans lesquelles on a trouvé des bagues, des lampes, et un vase de cuivre contenant 1,285 pièces de monnaie, en majeure partie du règne de Trajan.

*
* *

PARIS. — On a récemment découvert, sur l'emplacement des arènes de Lutèce, cinq squelettes qui proviennent tous de personnes adultes et du sexe masculin. Ils étaient divisés en trois groupes, 2, 2 et 1, enterrés à même le sol, assez loin les uns des autres, et semblablement orientés. La plus grande incertitude existe sur la date de ces sépultures. Toutefois, comme elles ne sont pas accompagnées de débris d'armes ou de vêtements, et que les os sont dans un état de désagrégation assez avancée, d'aucuns sont portés à croire qu'elles sont antérieures à la construction des arènes.

*
* *

ATHÈNES. — On a découvert, il y a quelques semaines, sur l'Acropole d'Athènes auprès de l'Erechteion, une série de statues archaïques en marbre sur lesquelles la *Gazette archéologique* aura l'occasion de revenir prochainement. Ce sont des statues de femmes, peut-être des prêtresses d'Athena, qui remontent à la fin du VIe siècle, et qui ornaient peut-être le premier Parthénon détruit par les Perses.

Ces statues étaient polychromes, et, grâce à leur enfouissement, les couleurs dont elles étaient ornées se sont conservées jusqu'à nous. Malheureusement, il est à craindre que, d'ici à quelques années, leur exposition à l'air ne les ait fait disparaître. Il serait prudent, dès à présent, de prendre des reproductions aussi exactes que possible de ces polychromes.

*
* *

ROME. — Il y a quelques semaines, on a découvert, dans les catacombes de Sainte-Félicité, un escalier principal et deux bases de colonnes qui appartenaient à un centre important de cet hypogée. Sur la *via Appia*, dans les catacombes de Saint-Sébastien, on a trouvé un lucernaire, une chapelle souterraine dont les parois portent des croix tracées au Moyen-Age; un *arcosolium* avec une dalle de marbre où est gravée, entre deux mosaïques du Christ, l'image de la colombe tenant un rameau, une lampe de terre cuite sur laquelle figure un personnage, et enfin trois inscriptions. On a aussi mis à jour, sur la via Appia, des restes de mausolées ayant appartenu à des familles chrétiennes. Parmi les autres documents dignes d'attention qui ont été découverts depuis peu, on signale un vase trouvé dans le territoire d'Arriccia, propriété du prince Chigi. Ce vase contient des monnaies de différentes provenances, frappées au IXe et au Xe siècle.

Plusieurs inscriptions latines ont été trouvées chez un marchand de curiosités de la *via Alexandrina*. Une suite d'inscriptions grecques, d'origine juive, chrétienne et païenne, ont aussi été découvertes à Porto. A Rome, enfin, en dehors la *Porta Portèse*, on a mis à jour une mosaïque destinée à l'ornement d'une chambre funéraire.

*
* *

EPIGRAPHIE DE L'INDE. — Dans une récente communication faite à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, sur l'épigraphie de l'Inde, M. E. Senart a établi que la préparation du sanscrit classique doit se placer entre le IIIe et le Ier siècle avant Jésus-Christ. Le sanscrit mixte, dialecte des Gathas, n'est qu'une manière d'écrire le *prâkrit*, et constitue le sanscrit profane, répandu avant le sanscrit littéraire. Quant aux dialectes prâkrits, qui sont le sanscrit littéraire et épigraphique, la constitution antérieure du sanscrit en détermine la réglementation grammaticale : c'est aux IIIe et IVe siècles qu'elle se fait. Aucun des grammairiens qu'enseignent les prâkrits grammaticaux, aucun des livres rédigés dans l'un quelconque de ces dialectes, y compris le *pâli*, ne peut être considéré, dans sa forme actuelle, comme antérieur à cette date.

*
* *

PHILIPPEVILLE (Algérie). — On annonce la découverte, à Philippeville, de plusieurs importants monuments archéologiques sur la place de l'église. Ils se composent d'un fragment de mosaïque; d'une plaque de marbre avec inscriptions relatant le martyre de plusieurs chrétiens; enfin d'un tombeau contenant un squelette humain presque complet. Ce tombeau, situé sous la mosaïque précitée, était recouvert de larges dalles de schiste de 15 centimètres d'épaisseur reposant sur des parois de pierres de taille revêtues d'un parement de briques. Le sol du tombeau était également pavé de briques; ses dimensions sont de 2m 60 de longueur sur 60 centimètres de largeur. Le squelette était

légèrement incliné et avait la tête tournée vers l'Est.

*
* *

Monnaie éthiopienne. — Dans la séance du 21 avril, M. Schlumberger a lu à l'Académie des inscriptions un mémoire sur *Une nouvelle monnaie royale éthiopienne, monnaie du négus Kaleb, roi d'Aksoum, conquérant du Yémen au* VIe *siècle*. On sait que les monnaies païennes ou chrétiennes de l'Éthiopie sont très rares aux huit premiers siècles de notre ère. Les noms des princes y sont presque toujours écrits en caractères grecs ou *gheez*, et ne peuvent être identifiés avec ceux des listes royales éthiopiennes. M. Schefer a reçu récemment d'Aden une monnaie d'or aux types accoutumés de la numismatique des rois chrétiens d'Aksoum. La légende de cette monnaie, en partie grecque, en partie éthiopienne, mentionne *Kaleb, roi d'Aksoum, Kaleb, fils de Thezena*. Ce roi Kaleb n'est autre que le célèbre négus d'Ethiopie, contemporain des empereurs Justin et Justinien, qui, attiré par saint Arétas, envahit l'Yémen, et battit le roi juif Dou-Nowas, qui martyrisait les chrétiens.

*
* *

Besançon. — Les arènes de Vesontio viennent d'être l'objet d'une nouvelle étude de M. Castan, communiquée à l'Académie des inscriptions et belles-lettres (séance du 21 avril). D'après les documents anciens, le petit axe de ces arènes devait avoir environ 120 mètres, ce qui implique une superficie à peu près égale à celle des arènes d'Arles. Au Moyen-Age, les arènes de Vesontio furent exploitées, comme carrières de matériaux tout taillés ; puis, au dix-septième siècle, les ruines du monument furent recouvertes par les fortifications élevées par Vauban. On n'en conservait plus le souvenir à Besançon que grâce à la rue d'Arênes, qui autrefois était tangente à l'amphithéâtre; une porte de ces arènes vient d'être mise à découvert par des terrassiers qui travaillaient sur les remparts, et qui sans doute allaient complètement détruire ces précieux restes. Fort heureusement M. Castan et M. Doucet, architecte à Besançon, sont arrivés à temps pour les sauver. Sur leur initiative, il a été décidé que ces ruines seraient entourées d'un square archéologique.

BIBLIOGRAPHIE

---

23. Cagnat (René). Cours élémentaire d'épigraphie latine, Paris, Thorin, 1886, in-8, X-227 p.

Voici un livre qui comble une lacune que l'on déplorait depuis bien des années déjà, et qui devenait de jour en jour plus sensible, à mesure que s'accroissait l'importance des études épigraphiques, et que les ressources si variées que l'historien peut tirer de l'étude des inscriptions étaient mieux appréciées parmi nous. Le livre de M. Cagnat n'est qu'un manuel élémentaire, mais il nous parait appelé à rendre de très réels services, car il remplit une des conditions les plus essentielles de tout ouvrage de ce genre, la simplicité et la clarté.

Le plan en est bien conçu. L'auteur commence par l'étude des noms propres, prénoms, cognomen et gentilicium, noms des esclaves, des affranchis, etc. Il s'occupe ensuite du *cursus honorum*, des noms et titres des empereurs et des membres de la famille impériale ; puis des inscriptions dédicatoires, honorifiques, funéraires; des matières diverses sur lesquelles les inscriptions sont gravées, etc. Le volume se termine par deux appendices, qu'il y aurait eu tout avantage à fondre en un seul et qui donnent les noms des empereurs, et la liste des titres et surnoms qu'ils ont pris et qui peuvent fournir des éléments chronologiques pour dater les inscriptions. On regrette de ne pas trouver à la fin de l'ouvrage une bonne table des sigles; l'auteur, il est vrai, promet de la donner dans un supplément; nous l'engagerons à y joindre une liste aussi complète que possible des consuls, et son manuel contiendra vraiment tous les éléments essentiels qu'ont besoin de connaître les personnes qui débutent dans l'étude de l'épigraphie. R. de L.

24. Cloquet (L.). Notes sur quelques anciens usages liturgiques des églises de Tournai. Tournai, in-8°, 61 p.

Ce travail, extrait du t. XIX des *Mémoires de la Société historique de Tournai*, contient une suite de notes sur les confréries, les processions, les jubés, les autels des anciennes églises de Tournai. On y trouve des extraits de comptes assez nombreux, qui fournissent des renseignements, non dénués d'intérêt, sur les richesses en tout genre que le Moyen-Age avait accumulées dans ces églises.

25. Dieulafoy. Fouilles de Suse, 1884-1885. Paris, Leroux, 1886, in-8°, 22 p., 3 pl. (Ext. de la *Revue archéologique*.)

26. Dufour (Théophile). Notice sur Jean Perrissin et Jacques Tortorel. Paris, Fischbacher, 1885, in-8°, 43 p.

Peu d'estampes du XVIe siècle jouissent d'une popularité aussi grande que les gravures de Tortorel et de Perrissin. Cependant on savait jusqu'ici peu de choses sur l'origine du recueil qui porte leur nom; en groupant des renseignements tirés des archives communales de Lyon et des archives des notaires de Genève, M. Th. Dufour est parvenu à reconstituer en grande partie la biographie des deux artistes lyonnais; il établit enfin, et c'est le point le plus important, que les estampes sur cuivre ont été gravées par Perrissin et Tortorel et que les estampes sur bois ont été gravées par Jacques Le Challeux, après avoir été préalablement dessinées sur le bois même par Perrissin et Tortorel. M. Th. Dufour établit également qu'un certain nombre de ces planches ont été plus tard l'objet d'un second tirage, vers le milieu du XVIIe siècle. On a même changé certains titres : c'est ainsi que l'*Exécution d'Amboise* est censée représenter la tentative du duc de Savoie contre Genève en 1602. L'opuscule de M. Dufour est donc fécond en résultats nouveaux, et grâce à lui, Tortorel et Perrissin tiendront au milieu des graveurs du XVIe siècle un rang plus élevé ; tout au moins leur existence ne passera plus pour une sorte de légende.

Émile MOLINIER.

27. Dumay (G.). Epigraphie bourguignonne. Eglise et abbaye de Saint-Bénigne de Dijon. Paris, Champion, 1886, in-4°, 247 p. et 11 pl. (Ext. des *Mém. de la Commission des ant. de la Côte-d'Or.*)

28. Duplessis (Georges) et Henri Bouchot. Dictionnaire des marques et monogrammes de graveurs. Tome I, A.-F. Paris, Rouam, 1886, in-18, 121 p.

Ce dictionnaire a l'avantage de mettre à la portée de tous, dans un format très maniable et à très bon marché, des renseignements que l'on ne rencontre que dans des livres moins abordables pour le grand public. Peut-être trouvera-t-on que les notices sont trop courtes ; tel n'est pas mon avis ; car un dictionnaire de marques et de monogrammes ne sera jamais considéré par les travailleurs sérieux que comme le point de départ de recherches plus étendues; dans ce cas, l'indication d'un nom suffit pour que l'on puisse se reporter sans peine aux ouvrages spéciaux. Un exemple suffira pour faire comprendre ce que ce reproche, qui ne manquera pas d'être fait aux auteurs du présent dictionnaire, aurait de peu fondé. Nagler, par exemple, dont le dictionnaire biographique rend tant de services, aurait pu alléger son ouvrage d'un grand nombre de catalogues d'œuvres de tel ou tel artiste, car on ne consulte guère ces catalogues : il est clair que si l'on recherche dans Nagler des détails biographiques sur un graveur, sur Marc-Antoine Raimondi par exemple, on ne se servira point du catalogue de l'œuvre du maître qu'il donne : on ira toujours consulter Bartsch ou Passavant, parce qu'ils font seuls autorité en la matière. Le livre de MM. Duplessis et Bouchot comble une véritable lacune, il n'y a qu'à souhaiter que la suite de l'ouvrage soit promptement imprimée. Émile MOLINIER.

29. Dutuit (E.). Manuel de l'amateur d'estampes. Introduction. Paris, A. Lévy, 1886, in-4°, VIII-312 p. et 37 pl.

30. Eze (G. d') et A. Marcel. Histoire de la coiffure des femmes en France. Paris, Ollendorf, 1886, in-8°, 372 p.

31. Friedlaender (J.). Repertorium zur antiken Numismatik. Hrsg. v. R. Weil. Berlin, Reimer, in-8°.

32. Garnier (E.). Histoire de la verrerie et de l'émaillerie. Tours, Mame, 1886, in-8°, 578 p., fig.

L'auteur a eu assurément une heureuse idée en réunissant dans le même volume deux arts qui ont à leur origine tant de côtés communs. Mais comme leur développement a été tout différent, il s'ensuit qu'on ne peut les étudier concurremment et que l'ouvrage de M. Garnier forme en réalité deux livres bien distincts.

L'auteur n'a pas, à proprement parler, cherché à faire une œuvre originale, au moins en ce qui touche la verrerie dans l'antiquité ; il a largement puisé dans les livres de ses devanciers et en particulier dans les ouvrages de M. Frœhner. Le chapitre consacré à la verrerie orientale est très vague ; on sent que l'auteur est là sur un terrain qui ne lui est pas familier, et c'est là l'inconvénient de ces livres de vulgarisation qui prennent une industrie à son origine pour la conduire jusqu'à nos jours. Bon nombre de ces produits orientaux pourraient être datés par les inscriptions qui les recouvrent et la chose en vaudrait la peine ; un amateur peut réunir une collection d'objets pour le seul plaisir des yeux ; peu lui importe leur âge, mais le rôle de l'historien est tout autre. Si l'on passe au Moyen-Age occidental, les renseignements que nous donne l'auteur sont aussi assez vagues et l'on peut s'étonner qu'il ne s'étende pas davantage sur les verres dits églomisés, procédé de décoration qui a été usité en France, en Angleterre et surtout en Italie : c'est au *Museo civico* de Turin et dans la collection F. Spitzer, que l'auteur connait très bien, qu'il faut aller étudier cet art charmant. La partie la plus intéressante et la plus complète du livre concerne les verreries françaises et surtout les verreries modernes; on lira ces chapitres avec intérêt, mais on fera bien de n'accepter qu'avec de larges restrictions le long passage relatif à la noblesse des verriers ; Haudicquer de Blancourt en a fourni les principaux éléments et l'on sait que ce personnage peu recommandable finit par aller aux galères pour avoir fabriqué de fausses généalogies.

Ce que l'on a dit plus haut des origines de la verrerie peut s'appliquer aux origines de l'émaillerie. Ici ce n'est plus M. Garnier que nous avons à critiquer, c'est Labarte auquel il a emprunté ses principales théories. Ce que l'*Histoire des arts industriels* a répandu de notions inexactes ou totalement controuvées est incalculable, mais l'une des plus étranges théories qui s'y étale d'un bout à l'autre est celle qui consiste à tout rapporter aux byzantins ; on arrive ainsi aux conclusions les plus bizarres : les fameux ornements de Childéric sont byzantins ; byzantine est aussi sans doute la belle fibule trouvée à Wittislingen que publie M. Garnier (p. 371), sans avertir le lecteur que le revers porte une longue inscription mérovingienne gravée et niellée. Je ne veux nullement reprendre ici la question des origines de l'émaillerie en Gaule et en Allemagne ; je ferai seulement remarquer que le traité de Théophile est plutôt du XIIe siècle que du XIe, que l'assimilation de Théophile à un moine nommé Rutcherus qui vivait au XIe siècle à Helmarshausen est une pure supposition de M. Ilg qu'aucun texte ne permet d'étayer; que l'enfant Jésus, gravé p. 403, bénit à la latine et non à la grecque

et qu'il n'est nullement byzantin. L'auteur suit naturellement Labarte en ce qui concerne l'émaillerie française qui montre bien « l'influence, sinon la main, des émailleurs rhénans. » Je manque de place pour répondre à cette assertion ; aussi bien d'autres plus autorisés que moi y ont déjà répondu. On sera bien étonné d'apprendre qu'il ne « reste malheureusement plus rien des immenses richesses que possédait autrefois l'abbaye de Grandmont » (p. 425). Je signalerai l'absence d'un chapitre étendu sur les émaux italiens, qui méritent absolument une étude approfondie ; je signalerai aussi quelques taches regrettables dans ce volume, d'ailleurs bien imprimé et bien illustré par l'auteur lui-même : p. 422, Henri époux de *Léonard* (*sic*) d'Aquitaine ; même page, l'inscription de la plaque du Mans est tronquée, lisez : *Ense tuo, princeps*, etc. ; p. 439, saint Théophrède ; lisez : saint Chaffre ; p. 524, mosaïques, lisez : majoliques. ÉMILE MOLINIER.

33. GEBARDT (B.). Geschichtswerk u. Kunstwerk. Eine Frage aus der Historik. Breslau, Iünger, in-8°.

34. GIVELET, JADART et DEMAISON. Répertoire archéologique de l'arrondissement de Reims. 1er fascicule. Reims, Michaud, 1886, in-8°, 118 p.

35. GRIGNON (L.). Description et historique de l'église Notre-Dame en Vaux de Châlons. Châlons-sur-Marne, Thouille, 1886, in-8°. (Ext. de l'*Ann. de la Soc. d'agriculture de la Marne*.)

36. GUIFFREY (Jules). Histoire de la tapisserie depuis le Moyen-Age jusqu'à nos jours. Tours (Mame), 1886, gr. in-8 de 535 p. avec pl.

La compétence de M. Guiffrey en matière de tapisseries est trop bien établie pour qu'il soit nécessaire de faire bien longuement l'éloge du beau livre qu'il vient de publier. L'auteur y passe en revue, avec une grande abondance de détails accompagnés de planches nombreuses, l'histoire de la tapisserie dans les différents pays de l'Europe. Deux chapitres d'introduction sont consacrés à la tapisserie avant le XIVe siècle, et aux monuments de cet art que nous a laissés le XIVe siècle. Ces deux chapitres, le premier surtout, sont un peu brefs, et nous regrettons que l'auteur n'ait pas cherché à s'étendre d'avantage sur les origines d'un art qui a joui d'une grande vogue en France, bien avant le XVe siècle ; à défaut de monuments pour le constater, il nous reste des textes nombreux, dont M. Guiffrey aurait pu, croyons-nous, tirer plus grand parti. Quant au chapitre relatif au XIVe siècle, M. Guiffrey l'a encore abrégé en rejetant systématiquement au siècle suivant un certain nombre de pièces conservées en Allemagne et qu'on a trop facilement peut-être attribuées au XIVe. Nous ne saurions l'en blâmer, car il y a exagération manifeste dans l'âge que plusieurs auteurs, et des meilleurs, ont cru pouvoir donner à certaines tentures conservées à Nuremberg, à Munich et ailleurs. Mais nous craignons que M. Guiffrey n'ait versé à son tour dans une tendance contraire en rejetant à la fin du XVe siècle certaines pièces à personnages vêtus de costumes qui nous paraissent rappeler ceux de la première moitié du XVe siècle bien plus que ceux de la seconde. En revanche, tout ce que M. Guiffrey dit des tapisseries du XVe et du XVIe siècle est excellent, on voit qu'il est maître de son sujet, et qu'il est au courant de tout ce qui a pu être écrit en ces dernières années sur les ateliers de la France, de la Flandre, de l'Italie, etc. Mais c'est surtout pour le XVIIe et le XVIIIe siècle que le livre de M. Guiffrey offre un ensemble de renseignements d'une variété et d'une exactitude qu'on ne saurait trop louer. Personne ne connaît mieux que lui l'histoire artistique de ces deux siècles. Non seulement il a vu et étudié par lui-même les plus célèbres produits des Gobelins, de Beauvais, d'Aubusson, mais de longues recherches dans nos archives lui ont fait découvrir une foule de détails ignorés sur l'histoire de ces manufactures, sur les artistes qui les dirigeaient, qui leur fournissaient des patrons, qui exécutaient les principales pièces, enfin sur les prix de revient d'une partie de ces tentures. Tout cela est fort bien exposé, fort intéressant à connaître, et quoique le livre de M. Guiffrey s'adresse au grand public autant et plus qu'aux érudits, nous sommes certain que les gens les plus versés dans l'histoire de la tapisserie y trouveront encore beaucoup de choses à prendre.

R. DE LASTEYRIE.

37. HUEBNER (A.). Une nouvelle inscription à South Shields (Angleterre). Vienne, imp. Savigné, 1886, in-8°, 7 p. et pl.

38. KLEIN (J.). Architektonische Formenlehre. 2. Aufl. Vienne, Spelhagen und Schurich, in-f°.

39. KREMER (A). Meine Sammlung orientalischer Handschriften. Vienne, Gerold, in-8°.

40. KÜPFER (F.). Wappenbuch der Schweizer Städte. 120 Wappenschilder. Berne, Ienni, in-f°.

41. LACHNER (C.). Geschichte der Holzbaukunst in Deutschland. 1. Tl. Der norddeutsche Holzbau in seiner histor. Entwickelung. Leipzig, Seemann, in-4°.

42. LEDAIN (B.). De l'origine et de la destination des camps romains dits châtelliers en Gaule. Poitiers, Guillois, 1886, in-8°, 120 p. (Extr. des *Mém. de la Soc. des arts de l'Ouest*).

43. LENHOSSEK (J.). Die Ausgrabungen zu Szeged-Othalom in Ungarn, namentlich die in den dortigen ur-magyarischen, altrömischen u. keltischen Gräbern auffundenen Skelete. 2. Ausg. Vienne, Braumüller in-4°.

44. LIPP (W.). Die Gräberfelder v. Keszthely. deutsche Ausg. Budapest, Kilian, in-8°.

45. LEITFADEN für den Unterricht in der kunstgeschichte der Baukunst, Bilderei, Malerei und Musik. 6. Aufl. Stuttgart, Ebner, in-8°.

46. LÜBKE (W.). Geschichte der Renaissance in Frankreich. 2. Aufl. Stuttgart, Ebner, in-8°.

47. LÜBKE (W.). Essai d'histoire de l'art. Traduit par C.-A. Koëlla. 5. Livr. Stuttgart, Ebner, in-8°.

48. LUPUS (B.). Die Stadt Syrakus im Alterthum. Strasbourg, Heitz, in-4°.

49. MAGNE. (L.). L'œuvre des peintres verriers français (Montmorency, Ecouen, Chantilly). Paris, Didot, 1886, in-folio, XXXIV-173 p. et album.

50. MAIONICA (H.). Epigraphisches aus Aquileja. Vienne, Pichler, in-8°.

51. MAIR (G.). Das Land der Skythen bei

Herodot. Eine geograph. Untersuchg. 2. Thl. Vienne, Pichler, in-8°.

52. MARIONNEAU (Ch.). Une visite aux ruines du château de Montaigne. Bordeaux, Moquet, 1886, in-8°.

53. MARQUIS (L.). Notice historique sur le château d'Estampes, 2e éd. Etampes, 1886, Conte-Migeon, in-16, III-118 p.

54. MÉLY (F. DE). Le trésor de Chartres. Paris, Picard, 1886, in-8°, XLIX-136 p., XIV pl.

La cathédrale de Chartres ne se recommandait pas seulement autrefois par la beauté de son architecture, par la valeur exceptionnelle de sa statuaire, par l'éclat incomparable de ses vitraux. Comme bien d'autres de nos grandes églises, elle possédait un riche trésor, dans lequel étaient venus s'accumuler pendant plusieurs siècles une foule d'objets aussi précieux par leur forme et leur antiquité que par leur valeur intrinsèque. De cette riche collection, il ne reste aujourd'hui que des épaves, mais l'importance de quelques-uns des objets qui nous ont été conservés donne une haute idée des richesses réunies jadis dans ce trésor, et l'on ne saurait trop louer M. de Mély d'avoir songé à nous faire connaître ce qu'était ce trésor il y a deux siècles, et à nous dire ce qu'en sont devenues les principales pièces. Le corps même de son travail consiste en la publication d'un inventaire fort détaillé rédigé en 1682 par un des membres du chapitre. Une préface bien faite donne un rapide historique du trésor. Enfin, en appendice, M. de Mély a groupé un certain nombre de pièces justificatives, au milieu desquelles nous remarquons des inventaires de 1322, 1353, 1510, 1545, etc. Ces textes ne manquent pas d'intérêt, nous regrettons seulement que M. de Mély se soit exclusivement occupé des pièces d'orfèvrerie, et qu'il ait systématiquement retranché de tous ces documents tous les articles relatifs aux ornements sacerdotaux. En revanche, nous ne pouvons que louer les intéressantes notes que l'auteur a intercalées dans le texte de l'inventaire de 1682. Peut-être eût-il mieux valu les rejeter en bas des pages, mais il est vrai que d'autres notes, très nombreuses, occupent déjà cette place. Les unes et les autres sont fort substantielles, quelques-unes même sont de petites dissertations. Nous citerons, en particulier, celle que l'auteur consacre au fameux camée donné par Charles V et que possède aujourd'hui notre Bibliothèque Nationale. M. de Mély démontre, ce qui étonnera bien des gens, que la monture de cet admirable bijou n'est pas aussi ancienne qu'on le suppose généralement, ou du moins qu'elle a été complètement remaniée en 1793 lorsqu'elle fut enlevée de Chartres. Elle était entourée de pierreries qui ont disparu et qui ont été remplacées par les petites fleurs de lys qu'on y voit aujourd'hui, et qui seraient de cuivre et non pas d'or, comme le cercle qui entoure le camée. M. de Mély va même jusqu'à soutenir que ce cercle ne peut être du temps de Charles V, qu'il appartient au temps de Henri III; mais nous ne pouvons le suivre jusque-là. L'inscription en lettres émaillées qui décore ce cercle, offre bien tous les caractères du XIVe siècle, elle aurait eu au XVIe une toute autre forme. Sur un autre point encore nous aurions des réserves à faire. M. de Mély nous semble accueillir bien facilement la tradition qui attribuait à saint Eloy les deux aigles qui ornaient la châsse de la Sainte-Chemise. Il apporte, il est vrai, à l'appui de cette opinion une phrase d'un obituaire du XIe siècle, mais ce document — que M. de Mély qualifie de « presque contemporain » de saint Eloy — ne nous paraît aucunement concluant. Car il est aussi téméraire d'attribuer au fameux évêque de Noyon toutes les « œuvres de saint Eloy » mentionnées dans les inventaires du Moyen-Age que d'attribuer tous les meubles dits de Boule que l'on trouve dans les catalogues des marchands de meubles, au fameux ébéniste dont ils portent le nom. Ces quelques réserves ne nous empêchent pas, bien entendu, d'apprécier comme il le mérite le volume de M. de Mély. C'est un travail très estimable, édité avec beaucoup de goût.

R. DE L.

55. MÉNANT (J.). Un camée du musée de Florence. Paris, Leroux, 1886, in-8°. (Ext. de la *Revue archéologique*.)

56. MICHEL (E.). Les Musées d'Allemagne. Cologne, Munich, Cassel. Paris, Rouam, in-4°, VIII-298 p., pl.

57. MICHEL (E.). Rembrandt. Paris, Rouam, 1886, in-8°, 126 p.

58. MOWAT (R.) Inscription d'Amsoldingen (Suisse). Un mot sur le milliaire d'Auxiliaris à Arles. Vienne, Savigné, 1886, in-8°, 12 p.

59. MULLER (D.-H.). Vier palmyrenische Grabinschriften, erklärt. Vienne, Gerold, in-8°.

60. NAUE (J.). Die prähistorischen Schwerter. Munich, Litterarisch-artist. Anstalt, in-8°.

61. NEWALD (J.). Das österreichische Münzwesen unter den Kaisern Maximilian II, Rudolph II u. Mathias. Vienne, Kubasta, in-8°.

62. ONCKEN (W.). Stadt, Schloss u. Hochschule Heidelberg. Bilder aus ihrer Vergangenheit. 3 Aufl. Heidelberg, Meder, in-8°.

63. PALUSTRE (Léon) et BARBIER DE MONTAULT (X.). Le trésor de Trèves. Paris, Picard, 1886, in-4°, 30 pl. en phototypie.

Tous les archéologues connaissent, au moins de réputation, les magnifiques œuvres d'orfèvrerie que les églises de Trèves, principalement la cathédrale, ont conservées jusqu'à ce jour dans leurs trésors. Mais il faut avouer que les diverses publications, assez nombreuses déjà, auxquelles ces chefs-d'œuvre du Moyen-Age ont donné lieu, sont loin d'être dignes de la réputation méritée de tous ces beaux objets. Les reproductions qui en ont été faites laissent pour la plupart fort à désirer, et M. Palustre a vraiment eu une inspiration excellente en profitant d'un séjour qu'il fit à Trèves, il y a dix-huit mois, pour faire de bonnes photographies de toutes les principales pièces de ces trésors; il s'est associé, à son retour, avec un savant bien connu par ses études sur plusieurs trésors fameux, tels que ceux de Monza, de Bari, etc., pour publier dans un format commode et avec des explications appropriées un choix des pièces les plus importantes. Malheureusement, le procédé de reproduction adopté pour cet ouvrage n'est pas à l'abri de la critique. La phototypie, fort employée en Allemagne, l'a été peu jusqu'ici en France, pour la reproduction des œuvres d'art. Elle a besoin de bien des perfectionnements avant qu'on puisse lui trouver d'autres mérites que son bon marché relatif. Les objets reproduits et décrits dans le volume sont : ce fameux ivoire conservé à la cathédrale, que les auteurs attribuent, un peu facilement peut-être, au Ve siècle; l'étui du saint Clou et l'autel portatif donnés à la cathédrale par l'archevêque Egbert, au Xe siècle; plusieurs couvertures d'évangéliaires; l'admirable reli-

quaire de la vraie Croix, conservé à l'église Saint-Mathias; la couverture du *liber aureus* avec son célèbre camée antique, conservée à la Bibliothèque de la ville; diverses miniatures, etc. A chaque planche correspondent deux pages de texte; pour quelques-unes, c'est suffisant; pour d'autres, c'est loin d'être assez, et les auteurs ont dû, pour se renfermer dans ce cadre trop étroit, sacrifier toute discussion sur les intéressants problèmes que soulèvent plus d'un de ces objets. Nous le regrettons d'autant plus que leurs observations nous ont généralement paru fort judicieuses ainsi que leurs appréciations sur la date et la provenance des objets. Nous sommes obligés toutefois de faire toutes réserves pour les interprétations symboliques qu'ils ont çà et là introduites dans leurs Commentaires. Nous signalerons en particulier celles qui accompagnent la description d'un encensoir de la cathédrale et qui nous paraissent être de pure imagination. Ajoutons que cet encensoir nous semble appartenir au XIIe siècle plutôt qu'au XIe. R. DE L.

64. PARIS (L.). La chapelle du Saint-Laict dans la cathédrale de Reims. Reims, Michaud, 1886, in-8°, 111 p.

65. PELTIER (C.). Res gestae divi Augusti d'après la dernière recension. Paris, Klincksieck, 1886, in-8°, VIII-92 p.

66. PROU (Maurice). Inventaire des meubles du Cardinal Geoffroi d'Alatri (1287). Rome, Cuggiani, 1885, in-8°, 32 p. (Ext. des *Mélanges d'arch. et d'hist. pub. par l'Ec. fr. de Rome.*)

L'inventaire publié par M. Prou est intéressant à plus d'un titre : d'abord à cause de sa date relativement ancienne, ensuite à cause des objets qu'il mentionne ou décrit. La liste des manuscrits possédés par le cardinal est assez considérable; il convient aussi de signaler les pièces d'orfèvrerie et surtout au sujet des tissus des provenances qui ne me paraissent pas avoir été indiquées jusqu'ici : « pannus de Cursi, pannus de Suriano ». Cursi et Surano sont des localités de la province de Lecce, dans le sud de l'Italie. A noter également les pierres de Saint-Blandan ou Brandan (art. 43). ÉMILE MOLINIER.

67. QUICHERAT (J.). Mélanges d'archéologie et d'histoire. Archéologie du Moyen-Age, Mémoires et fragments réunis par Robert de Lasteyrie. Paris, Picard, 1886, in-8°, 514 pl.

Ce nouveau volume des *Mélanges* de J. Quicherat sera, je l'espère, accueilli avec autant, sinon plus, de faveur que le premier. On y retrouve Quicherat tout entier, et ceux qui ont eu le bonheur d'écouter les cours si vivants qu'il professait à l'école des Chartes croiront, en relisant ces pages, entendre encore la voix incisive du maître initiant son auditoire à l'étude de l'archéologie. Tout le volume est en effet consacré à l'archéologie et surtout à l'archéologie monumentale du Moyen-Age. Il s'ouvre par une magistrale étude sur la basilique de Fanum, dans laquelle tous les passages de Vitruve relatifs aux basiliques sont passés en revue et soumis à une critique délicate. La restitution de la basilique de Saint-Martin de Tours est un mémoire trop connu pour qu'on en fasse ici l'éloge; tous ceux qui l'ont lu savent ce que Quicherat y a mis de science et de sagacité. Les mémoires sur l'ogive et l'architecture ogivale, sur l'architecture romane sont des morceaux qui ont causé dans l'étude de l'architecture du Moyen-Age une véritable révolution; et si leurs conclusions ont pu être sur certains points modifiées dans la suite, ils n'en resteront pas moins dans leurs lignes générales comme la base de l'histoire de notre architecture nationale. Les églises d'Embrun, de Grenoble, de Saint-Geosmes, de Laon, de Saint-Gilles, d'Autun, de Troyes, de Rouen, l'hôtel de Clisson à Paris, furent tour à tour étudiés par Quicherat qui chercha à reconstituer leur état civil soit par l'étude des monuments eux-mêmes, soit par l'étude des comptes de constructions. On trouvera dans le présent volume tous ces mémoires dont la réunion forme un ensemble imposant. La Notice sur l'album de Villars de Honnecourt, l'explication du mot *ventaille*, le mémoire sur le prétendu anneau de sainte Radegonde, montrent Quicherat aux prises avec les textes et quel parti il savait tirer de leur groupement au point de vue archéologique. L'article de critique qu'il a consacré à l'édition de Théophile par L'Escalopier est un chef-d'œuvre de critique, trop peu connu malheureusement. Le morceau le plus considérable du livre est inédit; ce sont des fragments du cours d'archéologie qu'il professa pendant si longtemps à l'école des Chartes et qui, chaque année, subissait des changements, des remaniements plus ou moins étendus, nécessités par les nouvelles études du maître, toujours désireux de le rendre, sous une forme très synthétique, aussi complet et aussi exact que possible. Malheureusement, quand la mort est venu le frapper, son cours n'était rédigé qu'en partie sous une forme à peu près définitive et l'éditeur, M. Robert de Lasteyrie a pensé que ce serait mal servir la mémoire de Quicherat que de présenter le reste sous la forme de notes prises à son cours par des élèves. Il est certain que, réduit à l'architecture romane et aux origines de l'ogive, ce cours n'a plus un aspect aussi magistral; mais cependant, à y bien réfléchir nous ne pouvons qu'approuver le sentiment de respect qui a guidé l'éditeur. On sert souvent très mal la mémoire d'un savant en réimprimant après sa mort tout ce qu'il a écrit; un choix est sans doute toujours difficile à faire, mais il offre cependant moins d'inconvénients quand il est fait par une personne pleine de tact, surtout quand il se fait, comme c'est ici le cas, par le meilleur ami et l'élève préféré de Quicherat. De la sorte sa réputation reste entière et à l'abri de toutes les critiques que l'on peut toujours faire à un enseignement oral. Le prochain volume des *Mélanges* de Quicherat contiendra des opuscules historiques; ainsi se complètera le recueil des œuvres d'un homme qui eut le mérite, si rare aujourd'hui, par notre temps de spécialisation à outrance, de n'être étranger à aucune des branches de l'érudition et qui dans toutes a laissé sa trace.

ÉMILE MOLINIER.

68. REBER (F. v.). Kunstgeschichte d. Mittelalters. 1. Hälfte. gr. in-8°. Leipzig, Weigel, in-8°.

69. REDTENBACHER (R.). Die Architektur der italienischen Renaissance. Francfort, Keller, in-8°.

70. RICHTER (F.). De thesauris Olympiae effossis. Berlin, Weidmann, in-8°.

71. ROSCHER (W. H.). Ausführliches Lexicon der griechischen und romischen Mythologie. Leipzig, Teubner, 8°. Livr. I à VIII, de *A* à *Euphrosine*.

Nous reviendrons plus tard sur cet important dictionnaire dont huit livraisons sur vingt, environ, ont déjà paru, et qui constitue comme une nouvelle édition, mais quintuplée, du lexique de Jacobi publié en 1835. Cette œuvre est entreprise, sous la direction du savant directeur du

gymnase de Wurzen, par un groupe de professeurs dont les noms seuls sont pour l'œuvre la meilleure garantie scientifique. M. Th. Birt a signé les articles : *Cérès, Dea, Dia, Diana;* M. R. Engelmann, les articles : *Admetos, Alkestis, Erichthonios*; M. Fleischer, les articles : *Achilleus, Aias;* M. A. Furtwangler, les articles *Agamemnon, Atreus, Dioskuren, Elektra, Eros*, et une partie des articles : *Aphrodite, Apollon, Arès, Athena*; de feu A. Klügmann est le mot *Amazonen;* de M. O. Meltzer, les mots *Anna, Dido*; de M. Ed. Meyer, les noms des divinités dont le culte est d'origine asiatique ou égyptienne, comme *Ammon, Astarté*, etc. M. R. Peter est chargé de notices de mythologie romaine : *Bona Dea, Dis, Epona*, etc.; M. A. Rapp a rédigé *Attis, Eos, Erinys;* M. Schreiber, *Artemis, Daidalos, Demeter, Dionysos*; M. K. Seeliger, *Argonauten*; M. W. Stoll, *Ares, Atlas, Chariten*; M. L. von Sybel, *Ate, Cheiron, Daimon, Daktylen, Dione, Eileithyia*; M. E. Thramer, *Asklepios;* M. Weizsacker, *Deukalion*; M. Wissowa, un grand nombre d'articles de mythologie romaine, comme *Annona, Bonus Eventus, Carmenta*, etc.; M. E. Worner, *Aiakos, Aineias, Anchises, Ascanius*, etc. On nous annonce, en même temps, des articles de MM. O. Cursius, E. Fabricius, A. Flasch, A. Preuner. Il semble ainsi que rien n'ait été négligé pour mettre ce répertoire au courant de la science allemande. Les notices sont développées, nourries de faits précis, toujours appuyés sur les sources. Ce n'est pas qu'on ne puisse signaler de temps à autre des omissions regrettables, surtout en ce qui concerne les travaux étrangers à l'Allemagne. A l'article *Adonis*, par exemple, malgré une abondante bibliographie, je ne vois aucune référence à une intéressante notice de M. de Witte publiée dans la *Gaz. archéol.* de 1876 (p. 50 et suiv.). En parlant des Prœtides (p. 1145), on renvoie seulement au *Catalogue Fould* de M. Chabouillet, sans songer à une importante dissertation publiée par M. de Witte, dans la *Gaz. archéol.* de 1879. Dans tout l'article *Dionysos* qui comprend de la page 1029 à la page 1153, il n'est fait aucun renvoi à l'article *Bacchus* que Fr. Lenormant a écrit pour le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* publié par MM. Daremberg et Saglio; l'article de Lenormant est si important qu'on pourrait croire de la part des savants allemands à un silence systématique. Même remarque pour l'article *Cérès*. J'ajouterai, enfin, que l'encyclopédie mythologique de M. Roscher gagnerait à être illustrée d'un plus grand nombre de gravures. Les monuments qu'on a reproduits le sont d'une manière assez médiocre pour qu'on pût au moins se permettre de les multiplier davantage.

E. BABELON.

72. Rossignol (G.-P.). Les artistes homériques, 2ᵉ éd. Paris, Labitte, 1886, in-fº, 28 p. et 21 pl.

73. Rostan (L.). Iconographie de l'église de Saint-Maximin (Var). Paris, Plon, 1886, in-fol., 28 p. et 21 pl.

74. Schreiber (Theodor). Kulturhistorischer Bilderatlas. 1. Altertum. Hundert Tafeln mit erklärendem Text. Leipzig, Seemann, in-4º.

Voici un atlas-manuel appelé, comme plusieurs autres ouvrages allemands tout récemment publiés, à rendre service aux professeurs et aux archéologues qui n'ont pas à leur disposition les grands recueils et les publications luxueuses. Dans cent planches, d'une exécution très sommaire et qui vise au bon marché avant tout, M. Schreiber a groupé une série de plus d'un millier de monuments, montrant la civilisation et l'art antique sous tous les aspects. Il a fallu puiser, bien entendu, dans les recueils déjà existants. Aussi n'y a-t-il pour ainsi dire pas de monuments nouveaux dans le présent répertoire; on ne peut guère citer comme inédits que les dessins suivants : un laraire domestique de Pompéi, avec les figures des dieux; deux statues de Vestales, trouvées à Rome; la stèle funéraire d'Agaclès, à Athènes, qui représente un homme nu levant les bras; un combat de gladiateurs d'après une peinture murale de Pompéi; un bas-relief du Musée du Vatican représentant la cour d'une ferme agricole; un bas-relief du Musée de Naples figurant une boutique de ferblantier; une peinture de vase, également au Musée de Naples, et représentant un banquet. Tous les autres monuments sont connus par des publications antérieures.

L'atlas de M. Schreiber est donc essentiellement une œuvre de vulgarisation qui a pour but de mettre en action la civilisation grecque et romaine : l'important consistait à faire un choix judicieux des monuments. Chaque image est accompagnée d'une courte légende explicative et d'une référence bibliographique. Le texte de l'ouvrage se compose simplement d'une introduction, qui n'a pas plus de douze pages à trois colonnes. L'énumération des divisions de cette introduction servira à faire comprendre la nature de l'ouvrage. Il y est traité des matières qui suivent : le théâtre et ses usages, la musique, la plastique, la peinture et l'architecture, le culte, les jeux, la guerre, la navigation, les monuments, le commerce, le calendrier, les meubles, les repas et la vie domestique, les jeux de l'enfance, la chasse, le mariage et la vie des femmes, la vie publique, les lettres et l'enseignement, les funérailles. Chacun de ces divers paragraphes est le résumé substantiel des deux ou trois derniers ouvrages sur la matière.

On trouve dans cet atlas, non seulement des monuments originaux de toute nature, mais aussi des restitutions proposées par des savants modernes : restitution d'Olympie, d'après R. Bohn; de l'Acropole d'Athènes, d'après Thiersch; du grand autel de Pergame, d'après Bohn; de l'Arsinoeion de Samothrace, d'après Niemann; du Panthéon de Rome, d'après Adler; de la maison du centenier, à Pompei, d'après Overbeck, etc.

Nous avons dit que ce recueil rendrait des services aux études classiques, aux professeurs qui cherchent à éclairer les textes anciens à la lumière des monuments figurés. Nous devons ajouter, toutefois, qu'on pourrait formuler de graves critiques sur la composition de l'ouvrage. Le texte est insuffisant, et la description trop sommaire pour beaucoup de figures qui sont loin de parler d'elles-mêmes à l'intelligence du lecteur. D'un autre côté, les monuments grecs et romains sont jetés pêle-mêle, sans que l'auteur ait essayé de les séparer, les uns des autres, ce qui aurait dû, ce semble, paraître élémentaire; enfin, on n'a pas davantage essayé un classement chronologique. Ces défauts enlèvent certainement à l'intéressante galerie de M. Schreiber, avec la clarté et la méthode, une partie de son caractère scientifique. Le principal mérite eût dû consister, selon nous, non pas seulement à réunir un grand nombre de monuments curieux et typiques, mais à les disposer dans un ordre permettant de suivre les civilisations antiques dans leur développement progressif à travers les âges.

E. BABELON.

75. Scafer (C.), u. A. Roslteuscher. Ornamentale Glasmalereien d. Mittelalters u. der Renaissance. 1. Lfg. Berlin, Wasmuth, in-fº.

76. Statz (V.). Glasfenster im gothischen Style. Entwürfe f. Kunst-Glaser u. Architekten. 2. Aufl. Berlin, Claesen, in-fº.

77. Strebel (H.). Alt-Mexiko. Archäologische Beiträge zur Kulturgeschichte seiner Bewohner. Hambourg, Voss, in-4°.

78. Taillebois. Le temple de Mars Lelhunnus à Aire-sur-Adour et inscriptions aturiennes. Dax, Justère, 1886, in-8°, 16 p. (Ext du *Bull. de la Soc. de Borda.*)

79. Tauxier (H.). Voies et villes romaines de la Manche : Cosedia, Fanum Martis, Legedia. Saint-Lô, Elie, 1886, in-8°.

80. Thode (H.). Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin, Grote, in-8°.

81. Urlichs (L. v.). Archäologische Analekten. Würzbourg, Stakel, in-8°.

82. Villefosse (A. Héron de). Notes d'épigraphie africaine. Mâcon, impr. Protat, 1885, in-8°, 40 p., fig. (Ext. du *Bull. des ant. afric.*)

83. Waldstein (Ch.). Essays on the art of Pheidias. Cambridge, University press, 1885, gr. in-8° de 431 pp. et fig.

Neuf chapitres composent ce luxueux ouvrage : 1° le domaine, le but et la méthode de l'étude de l'archéologie classique ; 2° le caractère de l'art de Phidias dans ses rapport avec la vie du plus célèbre des sculpteurs de la Grèce ; 3° les métopes du Parthénon et la tête de Lapithe au Musée du Louvre ; 4° le fronton ouest du Parthénon et le fragment de Venise ; 5° le fronton est du Parthénon et la personnification de la mer et de la terre ; 6° Athéna, d'après la frise du Parthénon et la plaque du Louvre ; 7° la plaque centrale de la frise du Parthénon et la plaque de Copenhague ; 8° l'Athéna du Parthénon et les statues en or et en ivoire ; 9° l'école de Phidias et les bas-reliefs funéraires attiques.

Nous ne dirons rien du premier chapitre qui est une introduction didactique et historique à l'étude de l'archéologie en général ; nous passerons également, sans nous y arrêter, sur les considérations philosophiques et artistiques qui composent le chapitre deuxième. L'œuvre de Phidias n'est abordée, au point de vue technique, qu'à partir du troisième *essay*. Ici, se trouve exposée une découverte archéologique fort importante. En traversant, un jour, un des corridors du Musée du Louvre, M. Waldstein remarqua une tête d'homme qu'on venait d'acquérir et qui le frappa par son grand caractère. De retour à Londres, le sagace archéologue put se convaincre que la tête acquise par le Louvre n'était rien moins que celle d'un des Lapithes, dans la métope du Parthénon, conservée au British Museum et qui représente le combat des Lapithes avec les Centaures. Cette découverte fut confirmée absolument lorsque M. Waldstein, aidé de M. Newton, eut pu placer sur le torse décapité un moulage de la tête du Louvre. Nous rappellerons, au sujet de cette intéressante découverte, une polémique engagée dans les séances des 15 et 22 novembre 1882 de la Société des antiquaires de France (voy. *Bulletin*, t. XLIII), polémique dont M. Waldstein ne parle pas, mais qui prouve que MM. les Conservateurs du Louvre avaient déjà reconnu que la tête en question provenait d'une des métopes du Parthénon.

En étudiant le fronton occidental du Parthénon, le savant professeur de Cambridge ne parle point de la tête colossale de femme conservée au Cabinet des Médailles à Paris, et que Charles Lenormant d'abord, François Lenormant dans la suite, prétendaient avoir été détachée de ce fronton, lors du siège d'Athènes, par Morosini, en 1687. (Voy. *Gazette archéol.*, 1875, p. 1.) Etonné de ce silence, et pensant que l'auteur eut dû parler de cette opinion, ne fût-ce que pour la réfuter, je lui en écrivis, et l'on me saura gré de reproduire ici un passage de la réponse de M. Waldstein : « La tête Lenormant, que j'ai examinée dans votre Cabinet des Médailles et dont nous avons un moulage ici ne me paraît aucunement appartenir au Parthénon. Comme vous me le dites, sa ressemblance avec une des têtes des dessins de Carrey est loin d'être démontrée. De plus, le modelé des cheveux diffère complètement de celui des cheveux de l' « Olympe » sur le fronton oriental et des têtes de la frise. Les instruments employés par l'artiste pour sculpter les cheveux diffèrent et le caractère général n'est pas le même. La tête du Cabinet des Médailles ne me paraît pas antérieure à la fin du IVe siècle. La tête trouvée par Weber à Venise et achetée par Léon de Laborde est plus probablement du Parthénon, mais je ne suis pas même sûr de celle-là... » Il m'a paru utile d'ajouter l'opinion de M. Waldstein à celle d'un grand nombre d'autres archéologues du plus haut mérite qui ont émis sur la question les avis les plus contradictoires.

Parmi les points les plus hardis développés dans le livre de M. Waldstein, nous signalerons encore les rapprochements qu'il voudrait établir entre une belle plaque de terre cuite, au Musée du Louvre, et un bas-relief de la frise du Parthénon ; entre un autre fragment de terre cuite conservé au Musée de Copenhague et la frise du Parthénon qui représente le prêtre et l'enfant, au British Museum.

Les *appendices* sont, de leur côté, assez importants pour être particulièrement signalés, d'autant plus qu'ils ne rentrent nullement dans le cadre du livre. Ce sont : 1° Pythagore de Rhegium et les anciennes statues d'athlètes ; 2° Praxitèles et l'Hermès portant Dionysos enfant ; 3° l'influence des jeux des athlètes sur l'art grec ; 4° le fronton est du temple de Jupiter à Olympie et le fronton ouest du Parthénon.

E. BABELON.

84. Winter (F.). Die jüngeren attischen Vasen und ihr Verhältniss zur grossen Kunst. Stuttgart, Speemann, in-4°.

PÉRIODIQUES

REVUE ARCHÉOLOGIQUE

JUILLET-AOUT 1885.

Drouin (Ed.). Observations sur les monnaies à légendes en pehlvi et pehlvi-arabe (suite). — Gaidoz (H.) Le dieu gaulois du Soleil et le symbolisme de la roue (suite). — Müntz (E.). Les monuments antiques de Rome à l'époque de la Renaissance. Nouvelles recherches (suite). — Deloche (M.). Etude sur quelques cachets et anneaux de l'époque mérovingienne (suite). — Dieulafoy (M.). Fouilles de Suse. Rapport de l'ingénieur en chef des ponts et chaussées, directeur de la mission. — Baye (J. de). Une sépulture de femme à l'époque gauloise dans la Marne. — Menant (J.). Un camée du musée de Florence (attribué à Nabuchodonosor). — Reinach (S.). Chronique d'Orient.

Planches : xviii. Monnaies indo-sassanides ; xix, xx, xxi. Fouilles de Suse, plan, bas-reliefs, escaliers ; xxii. Sceaux de Burchard de Strasbourg.

SEPTEMBRE-OCTOBRE 1885.

Deloche (M.). Etudes sur quelques cachets et anneaux de l'époque mérovingienne (suite). — Batiffol (P.). Canones Nicaeni pseudepigraphi. — Drouin (Ed.). Observations sur les monnaies à légendes en pehlvi et pehlvi-arabe (suite). — Gaidoz (H.). Le dieu gaulois du Soleil et le symbolisme de la roue (suite). — Briau (René). Introduction de la médecine dans le Latium et à Rome (suite). — Leval (André). Lettre supposée de Mahomet IV à Léopold I[er], empereur d'Allemagne, et réponse de ce dernier. — Normand (Ch.). L'architecture métallique antique, ou rôle du métal dans les constructions antiques. — Dieulafoy (M.). Mission de Susiane. Note relative à la découverte, sur le tombeau de Darius, de sept inscriptions nouvelles. — Gaidoz (H.). L'art de l'empire gaulois.

Planches : xxiii. Légendes et inscriptions pehlvies ; xxiv. Mission de Susiane. Nouvelles inscriptions du tombeau de Darius ; xxv. Seau de bronze trouvé à Bologne en 1880, au cimetière Arnoaldi.

NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1885.

Révillout (E.). Un fermage du temps d'Amasis et l'état de la propriété à cette époque. — Vercoutre (D[r]). La médecine sacerdotale dans l'antiquité grecque. — Menant (J.). Intailles de l'Asie-Mineure (attribuées aux Hittites). — Gaidoz (H.). Le dieu gaulois du Soleil et le symbolisme de la roue. — Deloche (M.). Etudes sur quelques cachets et anneaux de l'époque mérovingienne (suite). — Robert (P.-Ch.). Dissémination et centralisation alternatives de la fabrication monétaire en Gaule. — Reinach (S.). Chronique d'Orient. — Tannery (Paul). Οὐγκιασμός ὕδατος (école héronienne).

Planche : xxvi. Papyrus démotique du temps d'Amasis.

REVUE NUMISMATIQUE

Quatrième trimestre 1885.

Casati (C.). Epigraphie de la numismatique étrusque (vignettes). — Babelon (E.). Monnaies de la Cyrénaïque (pl. xv). — Deloche (M.). Monnaies mérovingiennes. Pièces inédites. Attributions géographiques (suite). VIII. Cité de Reims. IX. Cité de Châlons (vignettes). — Engel (A.). Monnaies inédites des Normands d'Italie (vignettes). — Guiffrey (J.-J.). La monnaie des médailles. Histoire métallique de Louis XIV et de Louis XV, d'après les documents inédits des archives nationales (suite.)

Premier trimestre 1886.

Maxe-Werly (L.). Monnaies des Pétrocores (pl. i). — Margaritis (Ph.). Médailles et tessères de plomb de la collection de M. Ph. Margaritis (pl. ii, iii, iv et v). — Deloche (M.). Monnaies mérovingiennes. Pièces inédites; attributions géographiques. — X. Bonn (Prusse rhénane). — Serrure (R.). Monnaies, mérovingiennes : Avranches, Ambazac, Arras *Juliniacum*, Chemillé, Maestricht, etc. (pl. vi). — Blancard (L.). Sur le florin provençal. — Cessac (P. de). Chronologie des comtes de la Marche, au point de vue du classement de leurs monnaies. — Guiffrey (J.-J.). La monnaie des médailles. Histoire métallique de Louis XIV et de Louis XV (suite). — Six (J.-P.). Monnaies lyciennes (pl. vii).

L'Administrateur-Gérant,

S. COHN.

LA PLUS ANCIENNE SCULPTURE

CHALDÉENNE

(PLANCHE 17.)

I.

L'étude des monuments découverts par M. de Sarzec nous a déjà permis de remonter très loin dans la haute antiquité orientale et d'y toucher aux origines de l'art[1].

Avant les temps, déjà reculés, du patési Goudéa, époque de remarquable activité et de perfection relative dans le développement de la sculpture chaldéenne, j'ai pu fixer d'abord une période des *anciens patési* de Sirpourla, représentés par *En-té-na* et par son fils *En-an-na-dou*, dont les inscriptions marquent la transition entre la vieille écriture linéaire et l'écriture cunéiforme de l'âge suivant. J'ai montré ensuite que les temps antérieurs formaient une période distincte pendant laquelle l'antique cité des bords du Chatt-el-Haï fut gouvernée par des rois. Quelques-uns seulement de ces noms royaux nous sont connus; ils paraissent appartenir à des dates assez différentes. Ainsi le roi *Loukh-ka-ghi-na*[2], par le caractère paléographique de ses monuments, ne semble pas très éloigné des *anciens patési*, tandis que les deux rois dont j'ai trouvé les noms sur la *Stèle des Vautours* vivaient certainement à une époque où l'art chaldéen en était encore aux premiers efforts du style archaïque pour sortir de la rudesse primitive. Enfin, nous enfonçant encore plus avant dans les âges reculés, avec la *tablette de l'aigle et du lion*, consacrée par *Our-Nina*, le père de l'un de ces rois, nous avions cru atteindre aux débuts mêmes de la sculpture en Chaldée[3].

Aujourd'hui je suis en mesure d'affirmer qu'il est possible de remonter encore plus haut dans cette reconnaissance des lointaines origines de l'art. Parmi les fragments recueillis par M. de Sarzec, avec une attention scrupuleuse et vraiment scientifique, il en est un dont le travail est assurément plus primitif, même que celui de la grossière tablette du roi Our-Nina, et qui donne encore mieux l'impression des faibles et rudes essais de l'enfance. Ce caractère d'extrême barbarie pourrait même le faire considérer

1. Voir dans la *Revue archéologique* de novembre 1882 mon article : *Les rois de Tello et la période archaïque de l'Art chaldéen*, et dans la *Gazette archéologique* de 1884, l'étude intitulée : *La Stèle des Vautours*.

2. Voir *Un nouveau roi de Tello* dans la *Revue archéologique* de février 1884.

3. Notre planche 17 aux figures 2 et 3 donne la représentation de cette tablette et d'un autre fragment archaïque du même style.

comme appartenant aux époques basses de la civilisation asiatique, telles que la fin de la domination des Parthes ou les temps de la décadence sassanide. Ce serait, à mon sens, une grosse erreur. J'espère démontrer, par l'étude de ce débris presque informe, que nous avons là, au contraire, un monument des plus précieux, œuvre d'une antiquité prodigieuse, que nous devons le placer avec respect tout à fait en tête des séries orientales, comme le plus ancien exemple connu de la sculpture chaldéenne[1].

Il s'agit d'un fragment de bas-relief, qui n'a plus que 25 centimètres de large sur 18 centimètres de haut. Brisé en pointe par le bas, il conserve une section de sa tranche supérieure, qui était droite et taillée avec soin. L'épaisseur, de 9 centimètres, est relativement assez forte; on juge par là que la plaque sculptée devait avoir un certain développement de surface, en rapport avec cette épaisseur. Le débris retrouvé, bien qu'il contienne plusieurs figures, ne représente évidemment qu'une faible partie du monument primitif. Il en résulte aussi que les figures, n'étant pas de grande proportion, devaient être plus nombreuses, ou bien accompagnées d'une inscription de quelque importance, dont il ne reste pas trace.

La matière est le calcaire glaiseux, de couleur grise et terne, que nous voyons employé avec prédilection à la première époque de l'art chaldéen. Cette roche, à la fois tendre, compacte et quelque peu onctueuse, sorte d'argile naturellement durcie et pétrifiée, risquait moins de s'éclater que les calcaires blancs ordinaires; elle se prêtait avec une docilité particulière aux premiers tâtonnements du ciseau.

Quant au travail, il est rudimentaire. L'ouvrier a commencé par creuser légèrement en cuvette le champ de la plaque de tuf, en laissant subsister tout autour un mince filet d'encadrement, disposition que nous retrouverons fréquemment employée dans les reliefs chaldéens, presque toujours ainsi entourés d'une bordure saillante. La surface plate des figures est réservée et s'enlève vaguement sur ce fond, par un contour des plus mous et des plus indécis. Le modelé n'existe pour ainsi dire pas : c'est avec une pointe rude que les détails intérieurs sont gravés plutôt que sculptés, et ce travail d'égratignure arrive seul à préciser un peu les formes. Nous avions déjà remarqué un emploi analogue de la pointe sur la *tablette de l'aigle et du lion;* mais là les contours sont déjà découpés avec netteté et même avec une certaine fierté de dessin, qui manque absolument à la grossière ébauche que nous étudions. C'est ce qui doit nous la faire placer, en l'absence de toute inscription, à un degré encore plus éloigné dans l'échelle des œuvres primitives.

Cependant, quoique plus ancienne, elle a, sur le fragment daté du nom du roi Our-Nina, l'avantage de représenter, non des figures d'animaux, mais des figures humaines, et de nous montrer comment, dès une époque aussi reculée, l'image de l'homme était comprise et rendue par les naïfs *racleurs de pierre* de la Basse-Chaldée.

1. Voir la planche 17, fig. 1. J'emprunte cette figure, comme les précédentes, à la planche 1 des *Découvertes en Chaldée* de M. de Sarzec, ouvrage dont je dirige la publication.

II.

Sur les quatre figures qui se voient encore et qui paraissent avoir fait partie d'une composition assez compliquée, une figure attire tout d'abord l'attention par l'étrangeté de son aspect. Elle est tournée vers la brisure à main gauche; bien que les pieds manquent, on voit qu'elle était représentée assise. A ses formes ramassées et à son baroque accoutrement, on la prendrait pour une caricature, si le sérieux de l'intention ne se trahissait jusque dans les détails les plus bizarres.

Le visage imberbe, tourné de profil, est occupé presque tout entier par un grand œil de face, bien horizontal, cerné en losange d'un double trait de pointe, et par un énorme nez aquilin, qui ne laisse presque plus de place pour la bouche ni pour le menton. Ainsi le type appelé, trop exclusivement sans doute, type sémitique est adopté par l'art oriental, dès ses premiers débuts, et s'y trouve même accentué avec une exagération singulière.

La chevelure tombe dans le dos et sur la poitrine en deux flots ou, pour mieux dire, en deux queues striées, rayées de traits qui se bifurquent comme des barbes de plume ou comme des arêtes de poisson. Sur d'autres représentations primitives et encore sur certaines coupes phéniciennes, la queue du cheval est figurée par le même procédé, tout conventionnel. Les cheveux dessinent aussi autour du front une frange de petites ondulations régulières, dont chacune est formée par deux bouclettes concentriques : c'est le premier exemple d'une affectation d'école, qui se transmettra, avec une incroyable persistance, à travers toute la période chaldéo-assyrienne, jusqu'aux temps de l'archaïsme grec.

Au dessus de la chevelure, s'élève une coiffure non moins curieuse, qui fait penser du premier abord à certaines tiares épiscopales du moyen âge. En l'examinant avec attention, on voit qu'elle se compose de deux cornes, dressées en forme de croissant, entre lesquelles paraît comme une touffe de traits emmêlés et peu distincts.

Cette tête ainsi coiffée est portée par un corps trop petit pour elle, drapé transversalement dans un châle qui enveloppe le côté gauche et laisse à découvert l'épaule droite, ainsi que tout le bras, replié en avant. La main entr'ouverte présente un objet difficile à déterminer, qui remplit seulement la fourche formée par l'écartement des doigts, comme le ferait une fleur, un fruit ou peut-être un petit vase. Enfin le siège est une sorte de caisse très simple, dont le côté porte pour tout ornement plusieurs traits verticaux.

En face d'une représentation aussi antique, d'une ébauche aussi primitive, nous risquerons-nous à l'étudier, à l'analyser, comme une figure ordinaire? N'est-on pas d'avance condamné à perdre sa peine en cherchant à expliquer des détails figurés avec une maladresse et une indécision qui font penser au travail des peuples sauvages? Pour

moi, je ne pense pas que nous nous trouvions ici sur un terrain aussi inconnu qu'on serait tenté de le croire au premier abord. Grâce à l'examen méthodique que nous avons fait des monuments chaldéens archaïques de la période suivante et à la comparaison que nous pouvons établir avec les très anciennes figures des cylindres, j'estime que nous avons en main les éléments nécessaires pour tenter sans trop de défiance une pareille étude.

Reprenons un à un les principaux traits de la description qui précède, et nous reconnaîtrons que, loin de nous dérouter, ils ne font que présenter à nos yeux, sous une forme plus rude et plus primitive, certains détails que nous avons déjà rencontrés et dont l'interprétation nous est devenue familière[1].

Commençons par la chevelure. Nous avons établi, dans un autre travail, que les femmes chaldéennes portaient le plus souvent les cheveux longs, tombant en nattes derrière les épaules et en flots sur le devant. Si grossièrement que cette mode soit représentée sur notre fragment primitif, il est difficile qu'elle n'y caractérise pas aussi une figure de femme, surtout quand, d'autre part, la face est imberbe. Donc il ne faut pas s'arrêter à ce profil de caricature, à ces traits dont l'exagération risible est uniquement due à l'inhabileté de l'artiste : nous n'en avons pas moins là une figure de femme, et c'est un premier point acquis.

En second lieu, la coiffure aux cornes dressées ne diffère pas essentiellement de la tiare chaldéenne, du prétendu *chapeau chaldéen*, armé de cornes, que nous avons déjà étudié sur les fragments de la *Stèle des Vautours*. Seulement, sur la stèle, les cornes, plus abaissées, se recourbent déjà avec élégance et sont d'un dessin plus ressenti : ici l'arrangement est plus simple et la forme plus rude ; mais ce n'est qu'une représentation plus ancienne encore de la même coiffure. Il n'est pas jusqu'au panache de grandes plumes qui ne se retrouve dans la touffe centrale, si gauchement indiquée par le sculpteur primitif. Or, nous avons admis que cette sorte de tiare était, en Chaldée comme en Assyrie, un attribut symbolique, réservé aux êtres surnaturels, génies ou dieux. L'insigne divin, se joignant au caractère d'une figure de femme, ne nous permet pas d'hésiter à reconnaître une déesse.

Quant aux détails du costume, ils ne nous sont pas d'avantage inconnus. Le châle, serré transversalement sur la poitrine, laissant à nu l'épaule droite, offre le même ajustement que les statues de Goudéa. Il n'y a pas jusqu'à la frange du vêtement qui ne soit indiquée ou remplacée par une bordure formée d'un double trait. C'est l'ancienne forme du costume chaldéen, dont la simplicité patriarcale se distingue profondément de la richesse et de la complexité croissantes du costume asiatique chez les Assyriens et chez les Perses, comme plus tard au temps des Parthes et des Sassanides. J'ai démontré, depuis de longues années, dans mon cours à l'École des Beaux-Arts, que, chez les peuples

1. Sur les règles à suivre dans l'interprétation des monuments chaldéens, nous avons déjà donné plusieurs indications dans notre travail intitulé *La Stèle des Vautours*, publié par la *Gazette archéologique*.

de l'antiquité, l'emploi du châle ou manteau précédait toujours l'usage de la tunique. Les anciens cylindres de la Chaldée nous font voir l'ajustement du châle sur une seule épaule communément appliqué même aux femmes et particulièrement aux figures qui représentent des déesses. Ainsi, loin de présenter ici rien d'anormal, rien que l'on puisse attribuer à la barbarie fastueuse des bas temps orientaux, ce costume se rapporte, au contraire, avec une rigoureuse concordance, aux usages primitifs de la Chaldée et au type des antiques déesses chaldéennes.

Le siège sur lequel la figure est assise a aussi un caractère primitif, en rapport avec les représentations des plus anciens cylindres chaldéens. Les déesses y ont souvent pour siège une sorte de caisse basse, dont les faces sont formées d'ais ou de panneaux assemblés très simplement, tantôt en croix, tantôt, comme ici, par bandes verticales. Aujourd'hui que les rapports entre la légende hellénique et la vieille épopée chaldéenne deviennent de plus en plus manifestes, il n'est pas hors de propos de rappeler, au moins à titre de rapprochement, le fameux πηκτὸν ἕδος[1], que la déesse Déméter préfère aux trônes les plus brillants.

En somme, tous les détails de la figure que nous étudions nous reportent à la très haute antiquité chaldéenne. Peut-être même, en cherchant à nous rendre compte de son geste et de son attitude, nous sera-t-il donné d'arriver à une détermination encore plus précise.

III.

Que signifie, en effet, ce bras tendu en avant? A qui s'adresse l'offrande que la déesse tient dans sa main? Le bas-relief nous permet de le savoir ou tout au moins de le soupçonner.

Au dessus des genoux de la femme assise, la brisure de la pierre a laissé subsister la moitié d'un petit personnage, très sommairement sculpté. On reconnait la tête arrondie en boule, sans apparence de chevelure et sans aucune indication des traits, une épaule carrée, le coude gauche très pointu[2], avec l'avant-bras ramené sur la poitrine, une partie du flanc et le pli de la hanche. La figure était debout, le corps de face et complètement nu. Tout indique la représentation d'un enfant, qui se tenait debout sur les genoux de la déesse ou qui était au moins placé tout près d'elle, dans le champ du bas-relief. C'est évidemment à cet enfant qu'elle offrait l'objet triangulaire tenu dans sa main droite, que ce soit une fleur, un fruit, un gâteau ou bien un très petit vase, un godet avec quelque breuvage. De là une conséquence inévitable : c'est qu'il s'agit d'une déesse mise en rapport par la légende avec un enfant sacré ou avec un dieu enfant.

1. Hymne homérique à Déméter, v. 196.
2. C'est un caractère qui se retrouvera dans les statues chaldéennes, où les coudes resteront toujours très pointus.

Les groupes de ce genre sont trop conformes à l'essence même de l'anthropomorphisme, pour ne pas se rencontrer chez tous les peuples de l'antiquité. On sait combien sont nombreuses les représentations antiques d'une déesse dite *courotrophe* et d'un enfant désigné comme son fils, comme son nourrisson ou comme son favori. Le même motif s'est-il rencontré aussi sur les monuments figurés de l'ancienne civilisation chaldéo-assyrienne? J'en ai signalé plusieurs exemples parmi les figurines de terre cuite de cette région[1]; mais il importe surtout de montrer qu'il se retrouve aussi sur les cylindres chaldéens, où le caractère mythologique des représentations se marque avec plus d'évidence.

Nous devons citer d'abord un cylindre du Louvre, où l'on voit une femme assise devant un arbre, tenant un enfant nu sur ses genoux[2]. J'ai montré, dans un précédent travail, qu'il ne fallait pas hésiter, comme on l'a fait, à y reconnaître une déesse, caractérisée par la coiffure symbolique à double corne. La nature divine du groupe est confirmé par la présence de deux adorateurs ou hôtes légendaires, un homme et une femme, qui présentent à l'enfant, dans un vase en forme de cornet, quelque breuvage puisé dans une grande jarre posée sur un support[3]. Trois autres jarres, reproduisant le type de celles que M. de Sarzec a rapportées de Tello, sont alignées comme sur une planche haute.



Sur le même cylindre, l'enfant est remarquable, de son côté, par sa chevelure rasée, sauf une longue mèche au sommet de la tête, ce qui lui donne l'air d'un petit Chinois. Cet usage, curieux à constater en Chaldée, a été retrouvé aussi sur une figure d'enfant lycien[4]. En Egypte, la mèche, tressée et rabattue sur le côté, était le signe et l'hiéroglyphe de l'enfance : elle faisait particulièrement reconnaître les dieux enfants et parmi eux le petit Horus. Les Grecs avaient une coutume analogue, bien qu'elle ne fût pas associée chez eux à l'usage de raser le reste de la chevelure enfantine.

1. *Catalogue des figurines de terre cuite du Musée du Louvre*, figurines orientales, nos 22, 27, 30, 31.

2. Menant, *Cylindres de la Chaldée*, fig. 104.

3. Tout lecteur familiarisé avec la mythologie antique sera frappé des rapprochements inévitables qui se présentent ici avec la légende grecque de Déméter.

4. Edmond Texier, *Description de l'Asie Mineure*, pl. 228, 229. Parmi les terres cuites grecques découvertes à Myrina, par MM. Pottier et Reinach, plusieurs génies présentent le même détail. On le retrouve aussi sur un remarquable cylindre de la collection de M. de Clercq (Menant, *Glyptique orientale*, t. II, pl. IX, fig. 2), où les caractères de l'époque perse, que l'on y a reconnus avec raison, ne sont pas purs et se compliquent de certaines formes de l'archaïsme ionien ou peut-être gréco-lycien, tout à fait analogues au style du fameux *Tombeau des Harpyes*.

Je laisse de côté un cylindre où le rôle mythologique de la femme à l'enfant est moins évident ; mais le cylindre du Louvre a un pendant des plus curieux dans un autre petit monument du même genre, appartenant à la magnifique collection de M. de Clercq et déjà publié dans la première livraison du grand ouvrage que cet amateur consacre à ses trésors archéologiques[1]. Ici, la déesse, parfaitement caractérisée par sa coiffure, porte assis sur ses genoux, non plus un enfant, mais un nain chevelu et barbu, dont l'aspect bizarre nous transporte en pleine légende. Auprès du groupe, non loin des deux adorateurs, se trouve toujours la grande jarre où l'on puise, posée sur un pied, avec deux autres suspendues dans le champ de la représentation[2].

Si maintenant nous passons des manuscrits figurés aux traditions écrites et aux légendes religieuses, nous n'avons pas à chercher bien loin pour trouver, en Chaldée même, une déesse populaire qui, plus que toutes les autres, était caractérisée par ses relations avec un enfant divin. C'est depuis longtemps un lieu commun de la mythologie que l'origine asiatique de la légende d'Aphrodite et d'Adonis, ce dernier étant représenté le plus souvent par les Grecs comme un bel éphèbe, mais quelquefois aussi comme enfant et même encore, à Chypre, sous le nom de *Pygmaion*, comme une sorte de nain ou de patèque. L'antiquité elle-même avait reconnu l'identité de cette fable avec le mythe phénicien d'Astarté et de *Thammouz*. On pressentait aussi depuis longtemps que la Phénicie n'était pas la première patrie de cette conception mythologique ; mais c'est seulement de nos jours que les assyriologues, et particulièrement François Lenormant, en ont retrouvé l'origine dans les fragments de l'épopée chaldéenne. La grande déesse Istar y est mise plusieurs fois en rapport avec un personnage nommé *Doumouzi* ou *Douzi*, dont la jeunesse, la petite taille, l'union passionnée avec sa divine protectrice, enfin la mort prématurée, cause d'une immense douleur, sont indiquées par plusieurs allusions du texte sacré.

Rien ne semblera plus naturel que de reconnaître ce couple divin, si populaire en Chaldée, non-seulement dans les représentations des deux cylindres ci-dessus décrits, mais aussi sur le très antique fragment de bas-relief découvert par M. de Sarzec. Il faudrait seulement pouvoir établir que ces deux êtres mythologiques faisaient partie du cycle des divinités chaldéennes mentionné très ancien sur les monuments de Sirpourla. Or c'est là un fait que la simple inspection des inscriptions de Tello rend au moins vraisemblable.

Le nom divin, qui est lu *Dinghir-ri*, c'est-à-dire « la déesse par excellence », et que les assyriologues regardent comme l'appellation d'une déesse analogue à *Istar* dans la langue chaldéenne, revient très fréquemment dans les inscriptions de Tello. J'ai reconnu aussi, quoique plus rarement, dans la liste des dieux auxquels un culte est

1. *Collection de Clercq*, publiée avec la collaboration de M. J. Menant, pl. IX, fig. 83.

2. Détail curieux : le haut de la panse de ces grands vases est couronné d'une zone d'ornements en relief, exactement placée comme celle des très anciens *pithoi* trouvés à Cæré, en Étrurie.

rendu, le groupe de caractères correspondant au nom de *Doû-zi* (plus exactement *Tour-zi*), dans lequel entre l'idéogramme de *fils* et qui se retrouve dans les fragments de l'épopée nationale, comme le nom du jeune favori d'Istar. Ce nom est suivi des signes *sou-ab*, lus *ab-sou* et interprétés comme se rapportant à l'idée mythologique de *l'Abîme*. Seulement le nom divin n'est pas accompagné du titre de *roi*, qui caractérise les divinités masculines, mais du signe *nin*, que l'on traduit ordinairement par *dame* et qui s'applique aux déesses. Je me contenterai de demander aux maîtres de la science assyriologique s'il est certain que ce signe soit exclusivement féminin et ne puisse pas s'appliquer, par exemple, à un dieu enfant. Tout ce que je sais, c'est qu'il entre dans la composition de plusieurs noms de divinités masculines, comme *Nin-Ghirsou*, *Nin-kis*, et autres semblables[1].

IV.

Les deux autres figures, dont je n'ai encore rien dit, complètent la scène, et s'accordent avec l'interprétation que je viens de donner. C'est d'abord, derrière le siège même de la déesse, un homme debout, aux épaules robustes et carrées, la tête tournée en arrière. Il porte une coiffure plate en forme de béret, avec les cheveux rassemblés en chignon sur la nuque, la barbe longue et striée. Le profil n'est pas aussi accentué que dans la figure qui précède; mais il faut considérer que les dimensions sont plus réduites et tout le travail plus sommaire, comme dans une figure de second rang. Le haut du corps ne présente aucune indication de vêtement; quant aux jambes, elles sont si grossièrement tracées que l'on ne peut en rien dire. Ce personnage est surtout caractérisé par un bâton noueux, terminé en massue, qu'il tient de la main droite et dont il assène un coup sur la tête d'un homme de proportions plus petites, placé auprès de lui.

Ce dernier, qui paraît nu, bien que l'on n'en voie plus que la moitié, a le crâne et la face rasés. Le contour est si informe, qu'il faut regarder la pierre de très près pour distinguer les traits confus du profil et la place de l'oreille. On finit cependant par reconnaître que le malheureux détournait la tête sous le coup qui le frappait, et tendait, en suppliant, ses deux mains garrottées vers son redoutable ennemi. Tel est, dans toute sa rudesse primitive, le curieux motif complémentaire qui accompagne la représentation de la déesse principale.

Ici encore la comparaison avec les figures des cylindres et avec les fragments qui nous sont parvenus de l'épopée chaldéenne nous permet de proposer une explication très vraisemblable.

Cette manière d'Hercule, chevelu et barbu, armé de la massue, n'est pas difficile à reconnaître, malgré son étrange aspect. Il y a grande chance pour que ce soit le fameux

1. Voir, par exemple, dont les *Découvertes en Chaldée*, pl. 8, l'inscription de la statue d'Our-Baou, rangée 6, case 9, et rangée 2, case 3.

héros Isdoubar, le dompteur de monstres, qu'un cylindre récemment acquis par le Louvre nous montre exactement sous cette forme, avec la même chevelure retroussée et la même coiffure plate. Il n'est jamais caractérisé, comme les dieux chaldéens, par le bonnet armé de cornes; mais il porte assez souvent une sorte de béret, qui fait comme le fond de cette coiffure symbolique[1]. Il figure ainsi sur toute une série de cylindres, dont plusieurs remontent à la haute époque de la glyptique chaldéenne[2].

Seulement Isdoubar n'entre guère en lutte qu'avec les bêtes sauvages et les animaux fantastiques, ou, s'il combat contre un être à forme humaine, c'est contre un personnage identique à lui-même, qui semble lui avoir été opposé comme son double ou son Sosie. Quant à cette immolation d'un captif à la chevelure rasée, aux mains garrottées et suppliantes, je n'en connais pas d'autre exemple sur les monuments figurés qui représentent la légende du héros chaldéen.

A défaut des cylindres, l'épopée chaldéenne vient encore à notre secours. Quelques fragments, malheureusement très mutilés, de cette épopée ont permis à Georges Smith[3] de recomposer une partie du récit, où la déesse Istar figurait comme reine de la ville d'Erech. Ayant eu à repousser l'attaque d'un roi étranger, appelé Houmba-ba (dont le nom est formé avec celui d'un dieu qui se retrouve dans plusieurs noms élamites), elle avait appelé à son secours Isdoubar, qui vainquit l'envahisseur. De là vient sans doute que, sur les cylindres, Isdoubar est assez souvent placé, comme sur notre bas-relief, debout derrière le trône d'Istar[4]. Cependant ces bons rapports ne durèrent pas, et la suite de l'histoire montre les avances amoureuses de la déesse brutalement repoussées par son défenseur.

M. Oppert, en reprenant récemment l'étude des mêmes fragments, y a retrouvé, dans leur ensemble, les faits légendaires indiqués par Smith[5]. Il développe à ce propos une très ingénieuse hypothèse, d'après laquelle le nom du roi vaincu se serait perpétué en Orient comme celui d'un personnage efféminé et aurait passé ainsi jusque dans le célèbre conte gréco-syrien de *Combabos*[6].

De toute manière, on n'aura pas manqué de remarquer le rapport qui s'établit de lui-même entre la légende chaldéenne et le sujet représenté sur notre très antique sculpture. Il est tout naturel de supposer que le prisonnier frappé par le casse-tête d'Isdoubar est le roi d'Elam, l'ennemi vaincu de la déesse Istar, ou tout au moins l'un de ses sujets, représentant toute la nation. Déjà, sur la *Stèle des Vautours*, les vaincus sont figurés

1. On remarquera toutefois que cette partie de la coiffure est striée, comme si elle faisait aussi partie de la chevelure. Peut-être n'était-ce qu'une manière de disposer les cheveux, à l'aide d'une bandelette qui les serrait et les soutenait autour des tempes. Il y a, parmi les monuments recueillis par M. de Sarzec, plusieurs fragments dont les indications seraient assez favorables à cette hypothèse.

2. M. Menant, dans ses *Cylindres de la Chaldée*, a réuni des exemples de ce type : voir figures 35 et 52-55.

3. Georges Smith, *Chaldæan account of Genesis*, p. 213, (Cf. p. 185).

4. J. Menant, *Cylindres de la Chaldée*, fig. 162.

5. *Le poème chaldéen du déluge*, traduit de l'assyrien par Jules Oppert, 1885, p. 4 et 5.

6. Lucien, *De dea Syria*, 19 et suiv.

avec la chevelure rasée : ce sont peut-être aussi des Élamites, ennemis traditionnels de la Chaldée, chez lesquels cet usage a très bien pu exister à une époque ancienne.

Nous trouvons ainsi une relation étroite entre les quatre figures grossièrement taillées sur notre fragment, bien qu'elles ne composent pas une scène unique, mais plutôt deux groupes juxtaposés, se rapportant l'un et l'autre à la légende d'Istar.

Il y a des conséquences générales de quelque valeur à tirer de ces faits. Voilà un débris d'une antiquité prodigieuse, un monument de la première enfance de l'art, la plus ancienne sculpture chaldéenne qui nous soit connue, et nous arrivons à comprendre assez facilement, à lire avec une quasi certitude, sans le secours d'aucune inscription, les sujets religieux ou légendaires qui s'y trouvent représentés ! Il faut d'abord en conclure que, dès l'origine, la sculpture chaldéenne traitait volontiers de pareils motifs. Nous apprenons surtout que, chez les Chaldéens, comme chez d'autres peuples moins antiques, la création des légendes avait précédé de longtemps, même les premiers essais d'un art rudimentaire. Il fallait que la tradition poétique eût déjà très fermement esquissé les types héroïques ou divins : autrement l'art naissant ne leur aurait pas donné du premier coup une forme qui ne s'est modifiée que très peu à travers une longue suite de siècles et qui ne s'est guère perfectionnée que sous le rapport de la technique et du dessin.

Léon HEUZEY.

FEMMES GROUPÉES AVEC DE PETITS ÉROS

TERRES CUITES D'ASIE MINEURE

(PLANCHES 18 ET 19.)

Les deux groupes[1] reproduits pl. 18 et 19 n'appellent pas un commentaire mythologique bien compliqué; mais ils permettent d'aborder quelques-uns des problèmes que soulève l'examen des terres cuites grecques.

Après les polémiques qui ont eu lieu à ce propos, il faut bien reconnaître qu'elles se partagent en deux grandes classes: les unes représentant des sujets mythologiques, les autres des sujets empruntés à la vie journalière; mais entre ces deux catégories bien tranchées se trouve une série de représentations flottantes qu'on n'a point de raisons décisives d'attribuer à l'une plutôt qu'à l'autre, et dans laquelle rentre la nombreuse famille des femmes groupées avec de petits Éros. Plusieurs se reconnaissent à première vue pour des Aphrodites, soit qu'elles se rattachent à des faits connus de la légende de la déesse, soit qu'elles rappellent des œuvres de la statuaire[2]. Mais, dans bien des cas, nous sommes en présence de scènes de coquetterie ou de toilette, dans lesquelles l'invention du coroplaste se donne libre carrière sans se rattacher à un point précis de la légende, ou à la tradition sculpturale. Le costume n'est alors qu'un critérium incertain. La nudité ou la demi-nudité ne révèle pas toujours à coup sûr la déesse, puisque les courtisanes se montraient souvent dans le déshabillé de leur divinité protectrice, et peut n'avoir qu'une signification érotique. D'autre part, nous ne savons pas jusqu'à quel point les coroplastes se permettaient de donner à un personnage le costume quotidien des vivants, sans lui enlever pour cela son caractère divin[3]. Bien souvent, l'ancienne

1. Ils appartiennent à MM. Rollin et Feuardent, à l'obligeance desquels nous devons de les publier. Le premier mesure 0m 225 de haut. Longueur à la base 0m 19. Traces de blanc sur le corps et sur l'himation de la femme, de rouge brun sur sa chevelure, de rouge vif sur ses lèvres, de jaune sur son diadème, de blanc sur le corps des petits Eros, de jaune sur la nervure de leurs ailes, de bleu sur les plumes et sur la draperie du dernier à droite, de gris-bleu sur le rocher. Pas de trou d'évent. Provenance indiquée : Asie-Mineure. — Le deuxième mesure 0m 25 de haut. Longueur de la base 0m 15. Traces de couleur chair sur le corps de la femme, de bleu sur ses pupilles, de rose sur l'himation avec une bordure gris-bleu, de blanc sur la tunique avec une bordure gris-bleu, de jaune sur le voile et sur la chaussure, de dorure sur les deux fibules rondes de la tunique, sur les boucles d'oreille, sur la pyxis, sur le manche du miroir, sur le gland de l'himation, sur les ailes du petit Eros, de gris-bleu sur le rocher. Trou d'évent rond d'un peu moins de 0m 03. Provenance indiquée : Asie-Mineure.

2. Par exemple, l'Aphrodite entièrement drapée accoudée sur un cippe, de la collection Lecuyer, pl. III, fig. 3, et portant un petit Eros sur l'épaule; l'Aphrodite presque entièrement nue avec un petit Eros à son côté, des *Terres cuites d'Asie-Mineure* de M. W. Frœhner, etc.

3. V. J.-J. Bernoulli, *Aphrodite*, p. 116 sq., *Die bekleidete Aphrodite mit Eros*, et p. 387 sq.

conception de l'Aphrodite drapée n'a rien à faire avec les jeunes femmes ou jeunes filles entièrement vêtues et groupées avec des amours et, lorsque celles-ci ne se distinguent en rien de celles de leurs compagnes qu'aucun attribut ne permet de considérer comme des déesses, la présence d'Éros ne semble pas autoriser à les diviniser. On est un peu réduit aux raisons de sentiment. Ainsi je verrais volontiers de simples mortelles dans les deux Tanagréennes assises, vêtues de la tunique et de l'himation, l'une de la *collection Lecuyer*[1] qui agace le petit Éros avec un gland, l'autre de la *collection Sabouroff*[2], qui peut-être le menace avec sa quenouille. Au contraire, M. Frœhner[3] a publié comme une Aphrodite une femme à demi-nue diadémée et couchée sur une kliné, attirant à elle un petit Éros, bien qu'une réplique du même personnage, sans l'Éros et tenant un osselet, appartenant à la *collection Lecuyer*[4], présente certainement une courtisane. Il donne également comme une Aphrodite[5] une femme complètement drapée qui, debout et le pied sur un rocher, se tourne vers un petit Éros debout. MM. Pottier et Reinach[6] voient aussi une Aphrodite à sa toilette dans une femme à demi-nue assise sur un lit et assistée par des amours.

Ici, sur notre planche 18, il me paraît difficile de ne pas reconnaître une Aphrodite; la déesse diadémée et absolument nue s'entretient avec trois petits Éros dont l'un se recule et pose avec abandon son pied sur la cuisse de sa mère; le second, debout et le bras levé, semble vouloir démontrer quelque chose; le troisième, la main derrière le dos et commodément assis, regarde et écoute. La scène que le coroplaste a voulu figurer n'est pas sans analogie avec celle que Stace décrit ainsi dans une de ses Silves[7]: « A l'endroit où dans le ciel serein s'étend la voie lactée et au moment où la nuit venait de disparaître, Vénus, la déesse nourricière, reposait sur sa couche, fatiguée des durs embrassements de son mari, le dieu des Gètes. Le tendre essaim des amours se tient sur les montants et sur les coussins. Ils lui demandent ses ordres : quelles torches faut-il emporter? Quels cœurs faut-il percer? Veut-elle exercer son pouvoir sur la terre ou sur l'onde, bouleverser les dieux ou tourmenter encore le maître du tonnerre? Elle n'a pas encore fixé son esprit et ses désirs... Alors l'un des enfants ailés, celui dont le visage a le plus de flammes, dont la main n'a jamais manqué le but de sa flèche légère, prend d'une voix aimable et douce la parole au milieu du groupe. » Il y a entre les vers de Stace et l'œuvre du coroplaste des différences qui sautent aux yeux; les amours du poète avec leurs carquois sont d'un type plus récent et l'ensemble plus conforme aux données de la mythologie vulgaire. La scène plastique offre quelque chose de plus indécis et d'une grâce plus simple; mais c'est bien Aphrodite qui, assise sur le rocher traditionnel chez les coroplastes, cause familièrement avec les petits dieux de son cortège.

1. Pl. R 2.
2. Pl. LXXXV.
3. *Terres cuites d'Asie Mineure*, pl. XXX.
4. Pl. Z 4.
5. *Terres cuites d'Asie Mineure*, pl. XVII.
6. *Bulletin de corresp. hellén.*, t. VII., pl. XV et p. 91.
7. Stace, I, 2, v. 51 sq.

Au contraire, c'est une simple mortelle qui figure sur notre planche 19. Elle tient dans la main droite une pyxis, accessoire bien connu de la toilette féminine, dans la gauche un miroir. Un Éros debout à côté d'elle tire le voile qui lui couvre la tête; elle se détourne, comme si elle résistait encore, mais mollement, au jeune dieu qui, en découvrant indiscrètement sa beauté, semble lui conseiller d'en user. Son sein gauche et son épaule sont à nu, ce qui est une indication érotique, et elle regarde vaguement devant elle, comme si elle était en proie à d'indicibles hésitations. Le motif de la femme au miroir est fréquent dans les terres cuites de fabriques différentes. Si l'on veut se livrer à des comparaisons de style, on rapprochera de notre statuette les deux Tanagréennes, l'une assise, de la *collection Lecuyer*[1], l'autre debout, de la *collection Sabouroff*[2], dont le caractère dominant est une beauté calme et sévère; la Tanagréenne assise, publiée ici même[3], qui approche sa main de sa tête comme pour rectifier un détail de coiffure, et qui respire la grâce la plus pure et la plus charmante; une Aphrodite au miroir[4] d'Asie-Mineure, qui est encore d'un bon style, mais de proportions déjà un peu trop élancées, etc. On comparera également les diverses espèces de miroirs, les uns simples plaques de métal rondes, d'autres munis d'un manche, d'autres enfin enfermés dans un boîtier.

En l'absence d'indications de provenance absolument précises, il faut étudier dans les groupes d'Asie-Mineure les différences très sensibles de facture qui correspondent à des différences d'origine ou de date. Ainsi nos deux groupes offrent chacun, pris à part, une grande unité de style et, rapprochés, des divergences marquées. Le premier n'a point de base, comme dans un grand nombre de cas où est figuré soit le rocher, soit le sol naturel[5]. Le modelé du nu est sobre, un peu enveloppé et mou par endroits; mais les proportions sont justes et l'ensemble naturel. L'himation jeté sur la roche et la draperie des petits amours présentent des plis creusés à l'ébauchoir avec décision et souci de la vérité. Les ondulations du rocher sont traitées par masses; on sent un artiste qui travaille peut-être un peu vite, mais qui connaît les bonnes traditions et s'en inspire. Si l'on veut voir combien son œuvre est faite d'ensemble, qu'on substitue par la pensée à l'un des petits Éros celui de la planche 19, on s'apercevra combien le *faire*, est autre et combien celui-ci jurerait avec le reste.

L'effet cherché dans le groupe de la planche 19 est celui d'une grâce un peu mièvre, d'une finesse élégante cherchée. La femme est de proportions trop longues. Le torse svelte

1. Pl. V. Voyez un exemplaire moins bon dans la *collection Sabouroff*, pl. LXXXVII.

2. Pl. XCVIII.

3. *Gazette archéolog.*, 1878, pl. X. Cf. la Tanagréenne agenouillée de M. le duc d'Aumale, *Ibid.*, 1880, p. 39, 40.

4. W. Frœhner, *Terres cuites d'Asie-Mineure*, pl. XXVIII. Cf. Catalogue de la *collection H. Hoffmann*, n° 49, pl. V. Le miroir est de bronze.

5. W. Frœhner, *Terres cuites d'Asie-Mineure*, pl. XVII; *Terres cuites de la collection Gréau*, pl. LXXV et CXV; catalogue de la *collection H. Hoffmann*, n° 47, pl. VII; A. Cartault, *collection Lecuyer*, pl. K 3, fig. 2, M 3, Q 4, B 5; Pottier et Reinach, *Bulletin de correspondance hellénique*, t. V, pl. VI; t. VII, pl. IX; t. IX, pl. XII. Il faut distinguer bien entendu les cas où la plinthe antique a disparu. Furtwangler, *collection Sabouroff*, pl. LXXXIV et peut-être aussi pl. CXXXIV.

ondule, la tête se penche, la main droite se contourne et ces inflexions légèrement maniérées se répètent dans les mouvements de tête, de bras, de jambes du petit Éros, tout en s'atténuant à cause de la différence de taille. La draperie roulée autour des hanches de l'Éros reproduit exactement l'arrangement du chiton de la femme au-dessous du sein gauche. Le chiton strictement collé au corps est comme tuyauté à la partie inférieure et l'extrémité des plis verticaux est soigneusement étalée sur le sol. Quant à l'himation, l'un des coins de l'étoffe rectangulaire forme entre les genoux une masse serpentine qui se retrouve ailleurs, tantôt moins systématisée[1], tantôt disposée avec la même symétrie cherchée[2]. Il en est de même des jets qui s'échappent de dessous les jambes de la femme et qui pendent le long du rocher; tantôt l'étoffe se déploie librement dans le mouvement juste et vrai, tantôt elle est, comme ici, pliée sur elle-même en zigzags symétriques qui se correspondent et se font face[3]. Le rocher est fait de petites anfractuosités mouvementées et le tout porte sur une base demi-circulaire à moulures.

Ne quittons point le cycle des femmes se regardant dans un miroir et groupées avec des amours, sans signaler encore quelques rapprochements intéressants. Deux groupes, l'un de la *collection Lecuyer*, l'autre de la *collection H. Hoffmann*, représentent une femme assise sur un rocher, attachant ou dénouant une bandelette au-dessous de ses seins et ayant à sa droite un petit Éros, à sa gauche une femme drapée qui tenait un miroir, aujourd'hui disparu[4]. Les deux groupes, de même hauteur (gr. Lecuyer, 0^m 28, gr. Hoffmann, 0^m 276) et de longueur différente (gr. Lecuyer, 0^m 20, gr. Hoffmann, 0^m 23), offrent des analogies frappantes et des différences sensibles. Le premier affecte une forme pyramidale, le deuxième une forme triangulaire; dans le premier, l'Éros est un tout petit enfant endormi sur le sein de sa mère; dans le deuxième, un jeune garçon qui s'accote contre la jeune femme. Dans le groupe Lecuyer, la femme assise est absolument nue et se regarde dans le miroir qu'on lui tend; dans le groupe Hoffmann, elle a le bas du corps enveloppé dans l'himation et se retourne vers la femme drapée. Celle-ci debout pose la main sur l'épaule de sa compagne, un peu plus bas dans le groupe Lecuyer, un peu plus haut dans le groupe Hoffmann; là de profil, ici presque de face; elle est drapée avec plus de simplicité dans le premier groupe, avec plus de faste dans le

1. *Bullet. de corresp. hellén.* t. VII, pl. IX; t. IX, pl. IX; Frœhner, *Terres cuites d'Asie-Mineure*, pl. XXIV.

2. *Collection Lecuyer*, pl. K, M 4; catalogue de la *collection H. Hoffmann*, n° 58, pl. XII.

3. V. des ex. de ces deux cas, R. Kékulé, *Griechische Thonfiguren aus Tanagra*, pl. IX; *Bullet. de corresp. hellén.*, t. V, pl. VI; *collection Lecuyer*, pl. C 2, Z 2, H 3, fig. 3, M 3, P 3, fig. 1, D 5, fig. 2, O 5; catalogue de la *collection H. Hoffmann*, n° 36, pl. IV; n° 57, pl. XI; n° 58, pl. XII; n° 78, pl. XIX.

4. Le motif de l'Aphrodite au kestos est bien connu. V. *Bulletin de corresp. hellén.*, t. VI, pl. XVI; W. Frœhner, *Terres cuites d'Asie-Mineure*, pl. XXI, et *Terres cuites de la collection Gréau*, pl. CXIV. — Dans le groupe de la *collection Lecuyer*, pl. O 4, j'ai vu une Aphrodite assistée d'une suivante; dans le groupe de la *collection Hoffmann*, n° 36, pl. IV, M. W. Frœhner voit une mortelle assistée par Aphrodite, sans doute parce que la femme debout porte un diadème, mais le groupe Lecuyer se prête mieux à l'autre interprétation. Dans tous les cas la femme debout peut être une des Charites.

second. Les deux œuvres ont un air de famille qui force à les attribuer au même artiste, mais à un artiste dont l'inspiration se renouvelle et non pas à un ouvrier qui reproduit servilement un modèle. Les divergences sont trop accentuées pour qu'on songe à deux épreuves sorties du même moule.

Qu'on me permette, puisque j'insiste ici sur les procédés de fabrication, de rapprocher encore deux figurines de Tanagra qui, celles-là, semblent bien sortir du même moule, l'une de la *collection Lecuyer*[1], l'autre de la *collection Hoffmann*[2]. Elles ont la même hauteur, 0^{m} 20. La coiffure, le vêtement, le siège sont identiques. Toutes deux appuient la main gauche sur le sein droit nu dont le bout apparait entre leurs doigts écartés. Mais la figurine Lecuyer tient de la main droite un miroir dans lequel elle se contemple, la figurine Hoffmann porte un enfant qui se raidit dans son bras. Ainsi, d'une part, une scène de coquetterie raffinée; de l'autre, un paisible épisode de la vie de famille.

A. CARTAULT.

1. Pl. P 4.

2. N° 74, pl. XVII.

LE PORTRAIT DE LOUIS II D'ANJOU, ROI DE SICILE

A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

(PLANCHE 20.)

(*Suite*[1]).

J'imagine que la mention de *pastel*, citée plus haut, provenait du ton poussiéreux mis par le temps sur les couleurs de l'aquarelle. Toutefois la peinture en avait été respectée par le malencontreux qui avait cru devoir agrandir la pièce à sa guise. La figure était heureusement indemne et témoignait de l'effort sérieux d'un artiste, qui n'avait pas attendu Jean Fouquet pour se montrer un maître de premier ordre.

A quoi bon chercher un nom pour en signer cette page remarquable? Le plus souvent ces identifications hasardées entre un tableau et un peintre ne servent qu'à égarer ceux qui en veulent écrire après. L'aquarelle de M. Miller est assurément une œuvre française, le travail de l'un de ces « gens de mestier », tout aussi bien occupés à colorier des armoiries, à barbouiller des murs de chapelles, qu'à composer eux-mêmes des figures, comme on les rencontre très nombreux dans les comptes royaux. Je ne nommerai ni Colart de Laon, ni personne, parce que tout autre eût « pu besogner de son art en mesme guise et manière ». Si l'on s'ingéniait à chercher dans le portrait de Louis d'Anjou l'influence d'une école, ce serait celle de Bourgogne ou des Flandres que j'y penserais trouver, un peu de la manière des van Eyck, dans laquelle la face humaine revêt ce cachet de simplicité majestueuse et digne, de froideur un peu morne dont notre personnage porte l'empreinte.

La lettre placée au verso est postérieure à la peinture, puisqu'on y nomme le *bon roy Regné* et que cette épithète ne fut donnée couramment à ce prince qu'après sa mort. C'est là, suivant nous, une note d'inventaire mise par des experts, sans doute sur la foi d'une inscription plus ancienne; cependant nous n'avons découvert aucune mention de ce portrait dans les papiers du roi René. Quant à Gaignières, souvent plus affirmatif et plus précis, il ne nous dit pas où était *le pastel original* à l'époque où il le fit copier. Une signature, mise à la suite de la note ci-dessus, et appartenant à un collectionneur célèbre, J. Ballesdens, nous permettra d'en dire plus long tout à l'heure.

Il n'y a donc plus guère lieu de tenir compte des vitraux du Mans ni de la singulière figure du roi Louis II qu'ils nous représentent. Ces sortes de travaux se traitaient de

1. Voir la *Gazette archéologique*, année 1886, pp. 64-67.

pratique le plus ordinairement, et sans trop de précision. La preuve en est bien que Marie, duchesse de Bretagne, mère de Louis II, agenouillée dans la même verrière, est fort exactement copiée sur Yolande d'Aragon, sa bru, et réciproquement. La théorie de M. Hucher tombe d'elle-même devant le fait. Mais si nous cherchions, comme lui, les origines de la figure roturière et simple du roi René d'Anjou, peut-être la rencontrerions-nous plutôt chez sa mère Yolande d'Aragon.

La confusion entre Louis II et René n'est pas admissible non plus. Déjà Gaignières avait pris soin de nommer les personnages représentés dans le manuscrit latin 1156 A, dans une description détaillée qu'il donnait de ce livre d'heures[1]. En effet, après en avoir attribué la possession à René, il ajoutait : « Le portrait de Louis, duc « d'Anjou, son père, est au folio 61, et le sien au folio 81, avec sa devise au bas, aussi « bien qu'à toutes les pages du livre. Elle a pour corps un voile (une voile) sur lequel « est escrit : EN DIEV [EN] SOIT. » Cela était bien fait pour soulever des doutes, même avant de connaître le portrait de la collection de M. Miller. Et puisque nous voici amené à parler de ce manuscrit intéressant, nous allons préciser un peu et chercher à en dater certaines parties.

Le calendrier renferme des notes d'histoire et d'état civil, commençant à la naissance de Louis II d'Anjou, le 7 octobre 1377, et se terminant à celle de Jean, fils de Ferry de Lorraine et de Yolande d'Anjou, en 1446. Toutes les autres mentions portent sur des faits personnels à René, depuis son enfance jusqu'à son retour à la cour d'Aix, en 1437.

Le livre d'heures est vraisemblablement antérieur comme composition à cette dernière date, et les miniatures qui s'y voient doivent être de la première moitié du siècle. La preuve en est que les notes du calendrier paraissent avoir été inscrites au fur et à mesure et non point mises toutes ensemble en composant le livre, comme cela arrivait quelquefois. D'ailleurs, les petites figures des miniatures sont bien du règne de Charles VI. Gaignières dit positivement dans sa description que le personnage peint au folio 81 était le roi René. C'est un homme jeune, aux yeux saillants et gros, à la face arrondie, au nez court et déprimé, portant une longue barbe blonde en double pointe, et les cheveux coupés en couronne, à la mode italienne ; il a les mains jointes. Derrière lui sont peintes ses armes qui sont bien celles de René d'Anjou, après son mariage avec Isabelle de Lorraine, mais avant 1465, date où il ajouta à son écusson le palé d'Aragon. Marié en 1420, c'est donc une période de 45 ans pendant laquelle il nous est loisible de faire évoluer nos probabilités.

En 1437, après sa captivité en Bourgogne, il s'en alla rejoindre à Naples la reine Isabelle, sa femme. René avait alors 28 ans, ce qui pourrait convenir au portrait du folio 81. Mais ici, M. Lecoy de la Marche s'éloigne encore de Gaignières; selon lui, cet inconnu représente Jean d'Anjou, duc de Calabre, fils du roi René[2]. De fait, les armoiries n'y

1. Bibl. Nat. ms. fr. 25691.

2. Lecoy de la Marche, *Les manuscrits et la miniature*, p. 197. La reproduction du portrait dans le livre de M. Lecoy a déformé la miniature.

contrediraient pas, mais la figure ? On a de Jean de Calabre une médaille célèbre, à la toque en pointe, au profil droit et très particulier, qui n'a aucune analogie avec la physionomie bien caractérisée de notre miniature. Pour cette fois encore, nous donnerions raison à Gaignières, en dépit de la barbe, à laquelle les médailles de René d'Anjou ne nous avaient pas habitués, mais qui était au XVe siècle une mode milanaise. Il suffit de se rappeler les effigies des Visconti ou des Sforza, entre autres de Jean Galéas, pour se convaincre de ce fait.

C'est donc là, comme nous l'affirme Gaignières, le bon roi René jeune, à trente ans environ, et non plus duc d'Anjou ou comte de Provence, mais roi de Sicile, un Italien, ou plutôt un Français italianisé. C'est pour lui que le manuscrit a été orné et peint, et pour lui aussi que les dates du calendrier ont été continuées. Une chose pourtant nous causait quelque défiance, c'étaient des aigles au naturel, peints à chaque feuillet comme la devise, et portant sur la poitrine une croix de Lorraine d'or, couronnée de même. Les aiglons étaient le cimier des ducs de Lorraine, de Ferry, gendre de Réné, entre autres, mais nous ne trouvions aucune trace de ces supports dans les armes du vieux roi. C'est toujours Gaignières qui va nous tirer des pas difficiles. Il avait fait copier à Angers, dans une chapelle des Cordeliers, certaine armoire aux ornements, offerte au couvent par le roi de Sicile, au dessus de laquelle avaient été placées les armes du prince, les mêmes précisément que celles du portrait dont nous parlions tout à l'heure. Or, deux aiglettes ayant la croix de Lorraine couronnée servaient de support à l'écu[1]. Le manuscrit 1156 A était donc bien spécialement composé pour le prince, et pour lui seul.

Le portrait de Louis II, placé au folio 61, n'y avait point figuré dans le principe. A cet endroit se trouve une grande miniature représentant saint René, comme nous le disions tout à l'heure. Un artiste étranger peignit postérieurement dans l'intérieur de la vignette la tête du roi sur le fond primitif, en lui construisant tant bien que mal un encadrement architectural. La preuve de ce fait est que le fond uniformément bleu dans le principe se retrouve sous le portrait dans quelques écorchures. D'ailleurs, la figure est mal en proportion dans son cadre. S'il fût entré dans les projets de l'enlumineur de peindre ainsi Louis II au milieu des autres personnages, il eût changé l'échelle des uns et des autres, ou il n'était qu'un élève, ce que la touche dément.

Cette addition n'est point la seule du livre. Il y a, au folio 113 verso, un squelette de roi couronné d'or, singulièrement inspiré du tableau autrefois conservé sur le tombeau de René à Angers, et qu'on attribuait au roi lui-même. En général, nous croyons peu aux princes artistes, mais si l'on jugeait du talent du roi par la tête de vierge du ms.

1. Bibl. Nat., estampes. Pc 48, fol. 40. « Armoire où « l'on serre les ornements à gauche de l'autel dans la « chapelle de Saint-Bonaventure qui est à droite du « chœur de l'église des Cordeliers d'Angers. Elle est ornée « des armes et des devises de René d'Anjou, roi de « Sicile. » Cette armoire avait été construite entre 1453, date de la mort d'Isabelle de Lorraine, dont il pleurait la perte dans ses devises, et 1465, date où il prit l'écu d'Aragon.

latin 17332, on pourrait sans peine lui donner aussi le monarque décharné dont nous parlons. Les armoiries, le squelette y sont d'une telle médiocrité, qu'un roi seul se fût permis de gâter à ce point un manuscrit, comme seul il eût osé esquisser la tête de vierge dont nous parlions, à la première page d'un livre d'heures admirable[1]. Mais, sans vouloir discuter plus longtemps ici, nous retiendrons seulement ce fait, c'est que ce mort couronné fut peint longtemps après les autres et par un dessinateur maladroit.

Ceci revient a dire que le portrait de Louis II introduit dans le manuscrit dut y prendre place au moment même où les additions eurent lieu, soit vers 1440 environ, plus de vingt ans après la mort du roi. Le portrait n'est donc pas un original; sa facture indique d'ailleurs une copie malaisée; les traits du prince y sont déformés, comme nous l'expliquions ci-devant. Au contraire, l'aquarelle de la Bibliothèque Nationale est merveilleuse de précision. On sent que l'artiste avait sous les yeux un modèle excellent, qu'il le rendait avec sûreté et l'interprétait librement. Conservée dans quelque livre, cette œuvre aura été comprise dans un inventaire à la fin du xve siècle, et aura reçu alors la note manuscrite précédemment signalée. C'est donc là, soit au point de vue iconographique, soit au point de vue de l'art français, une des plus belles acquisitions de la Bibliothèque et une des plus curieuses. Elle fixe un point de l'histoire du portrait en France, et nous donne une physionomie de prince, non plus réduite aux dimensions exiguës de l'enluminure, mais portée à la demi-nature, chose bien rare au commencement du xve siècle.

Nous avons rapporté plus haut la signature de J. Ballesdens, inscrite au xviie siècle sur le verso du portrait, au dessous de la note ancienne *Roy Loys père du bon roy Regné*. Ballesdens était ce membre de l'Académie française qui fut le compétiteur du grand Corneille au fauteuil et fut battu par lui. Littérateur modeste et parfaitement oublié, Ballesdens devint un collectionneur émérite, un bibliophile distingué. Son inventaire, publié l'année dernière[2], nous donne le détail complet de ses livres et de ses objets d'art, mais l'aquarelle, copiée par Gaignières, ne s'y retrouve pas. Après sa mort, survenue le 27 octobre 1675, ses objets d'art furent inventoriés et vendus pour le compte de l'Hôtel-Dieu, légataire universel, sauf quelques pièces données à des tiers, et les manuscrits réservés à Colbert pour le prix d'estimation. Gaignières, qui commençait alors ses collections, acheta-t-il à cette vente le précieux portrait? Nous ne le saurions dire. En tous cas, nous pencherions à croire que les raccords furent faits pour le compte de Bellesdens et que la feuille était à part et non comprise dans un volume de figures. Si elle eût été dans quelque manuscrit, il n'y avait pas de raison pour que Ballesdens la signât de préférence à ses voisines.

HENRI BOUCHOT.

1. Cette tête de vierge est reproduite dans *Les manuscrits et les miniatures* de M. Lecoy de la Marche, p. 227.

2. *La Bibliothèque d'un académicien au* XVIIe *siècle. Inventaire et prisée des livres rares et des manuscrits de J. Ballesdens, suivis de son testament.* Paris, Imp. Nationale, 1885, in-4°.

LES ARCHITECTES DU CHATEAU DE FONTAINEBLEAU

(DEUXIÈME ARTICLE)

S'il fallait ajouter foi à certaine anecdote rapportée dans le *Journal amoureux* de Mme de Villedieu[1], la construction et la décoration de la Grotte des Pins auraient été achevées avant l'année 1537. En effet, d'après cette anecdote, le roi Jacques V d'Ecosse, qui séjourna cette année-là à Fontainebleau, se serait caché dans un endroit secret de cette Grotte pour contempler, à son aise et avant le mariage, les charmes de la fille de François Ier, la princesse Madeleine, à laquelle il devait s'unir. Ce serait un joli chapitre à ajouter aux *Dames galantes* de Brantôme, si le chapitre était vraisemblable. Si cette histoire s'accorde assez bien avec ce que nous savons des mœurs de la cour du roi-chevalier, il ne faut pas oublier non plus que la Grotte des Pins n'a jamais été une salle de bain; cela se conçoit, puisque le premier étage de la galerie d'Ulysse, à l'extrémité de laquelle elle se trouvait, n'a jamais fait partie des appartements proprement dits; quant au rez-de-chaussée, il était habité par des gens de service. On sait, d'ailleurs, que les bains, richement décorés de peintures et de stucs, furent établis sous la Galerie de François Ier. Mais ce sont là des considérations accessoires qui ne suffiraient pas à trancher la question. Ce qui doit la résoudre complètement, c'est l'examen de la Grotte des Pins elle-même. L'état déplorable dans lequel elle se trouve aujourd'hui permet cependant de reconnaître, parmi les stucs de la voûte, différents emblèmes parmi lesquels figurent des croissants, lesquels croissants ne peuvent être antérieurs à 1547. C'est donc dans une bâtisse en construction, terminée seulement sous Henri II, qu'en 1537, une princesse est venue étaler complaisamment ses charmes.

Il y a dans la *Vie du Rosso*, par Vasari, un texte sur lequel on a passé trop légèrement. Après nous avoir dit que le Rosso « nell'architettura fu eccelentissimo e straordinario[2] », Vasari nous parle d'une salle appelée le « padiglione » que le Rosso décora de stucs et de peintures[3]. Ce pavillon a fort embarrassé les annotateurs de Vasari, et M. Milanesi admet, dans sa dernière édition, qu'il s'agit là de la chambre de

1. Mme de Villedieu, *Journal amoureux*, éd. de Paris, 1741. in-12°, p. 398-399.

2. *Vita del Rosso*, éd. Milanesi, t. V, p. 156.

3. *Ibid.*, page 169 : « Fece poi un' altra sala, chiamata il padiglione, perchè è sopra il primo piano delle stanze di sopra, che viene a essere l'ultima sopra tutte l'altre e in forma di padiglione; la quale stanza condusse dal piano del pavimento fino agli arcibanchi, con vari e belli ornamenti di stucchi, e figure tutte tonde, spartite con egual distanza, con putti, festoni e varie sorti d'animali; e negli spartimenti de'piani, una figura a fresco a sedere, in sì gran numero, che in essi si veggiono figurati tutti gli Dei e Dee degli antichi e gentili : e nel fine, sopra le finestre, è un fregio tutto ornato di stucchi e richissimo, ma senza pitture. »

la duchesse d'Etampes. M. Palustre[1], avec toute raison, y reconnaît la Grotte des Pins, et, en effet, si l'on se reporte aux explications complémentaires que Vasari nous donne dans la *Description des ouvrages du Primatice*, aucun doute n'est possible. Il nous dit en outre que la décoration du Pavillon resta inachevée à la mort du Rosso et que ce fut le Primatice qui se chargea de terminer les travaux. Il nous donne encore un renseignement très précieux sur les stucs qui décoraient, non plus la salle du premier étage, mais la Grotte même, « lavorata di stucchi ottimamente, dit-il, per man di Domenico del Barbieri, pittore fiorentino[2]. » Or, si nous ouvrons les *Comptes*, nous trouvons dans le rôle de 1540-1550 que « Jean le Roux dit Picard et Dominique Florentin, imagers », firent précisément « vingt-deux tableaux, façon de grotesse, dedans des compartiments faits de pierres cristallines[3] ». Pour qui a vu la Grotte des Pins et sa voûte divisée en caissons par des ornements rustiques en pierres transparentes, le rapprochement, l'assimilation complète s'impose. M. Palustre[4], qui cite en note le texte des *Comptes* comme pouvant, dit-il, donner une idée du travail qui ornait la Grotte des Pins, aurait fait ce rapprochement s'il n'avait pas été préoccupé par l'idée qu'à cette date tout était terminé.

Si ce n'est pas à Serlio qu'il faut attribuer la Grotte des Pins, s'ensuit-il qu'il faille l'attribuer à un Français? Non, assurément, et je crois que M. Palustre lui-même ne ferait plus de difficultés de le reconnaître, maintenant qu'il est démontré qu'on ne peut, en tout état de cause, en faire honneur à Chambiges. Tout esprit non prévenu n'hésitera pas un seul instant en face de ces colosses dans lesquels les réminiscences du style de Michel-Ange sont frappantes. Quant à moi, je me refuse absolument à y voir une œuvre française et « l'origine du style rustique qui, loin d'avoir été introduit chez nous par les Italiens, se serait, grâce aux matériaux dont on pouvait disposer, accusé pour la première fois à Fontainebleau[5] ». Car, alors, comment se ferait-il que ce style rustique n'eût pas été plus souvent employé et développé à l'excès par les successeurs de Chambiges, qui, une fois en si beau chemin, ne se seraient pas si facilement arrêtés? N'oublions pas que l'un des seuls monuments de Fontainebleau, dont on connaisse l'auteur avec une absolue certitude, est la porte « rustique » de l'hôtel de Ferrare, et Serlio en est authentiquement l'architecte.

Serlio écarté, qui empêche de penser à un autre Italien et, sans chercher bien loin,

1. *Renaissance*, t. II, p. 221.

2. Vasari, éd. Milanesi, t. VII, p. 412 : « E bellissima una stanza chiamata il Padiglione, per essere tutta adorna con partimenti di cornici, che hanno la veduta di sotto in su, piena di molte figure, che scortano nel medesimo modo e sono bellissime. Di sotto è poi una stanza grande, con alcune fontane lavorate di stucchi, e piene di figure tutte tonde e di spartimenti di conchiglie e altre cose marittime e naturali, che sono cosa maravigliosa e bella oltremodo : e la volta è similmente tutta lavorata di stucchi ottimamente per man di Domenico del Barbieri, pittore fiorentino. »

3. Laborde, *Comptes des bâtiments du roi*, t. I, p. 195 : « A Jean le Roux dit Picart, et Dominique Florentin, imagers, pour avoir fait vingt-deux tableaux, fasson de grotesse dedans les compartimens faits de pierres cristallines, dedans lesquels y a des masques faits de petits cailloux de diverses couleurs, aussi pour avoir fait la figure d'un chien, en façon de grotesse, de petits cailloux de diverses couleurs... »

4. *Renaissance*, t. II, p. 181, note 2.

5. *Ibid.*, t. II, p. 180.

au Rosso lui-même, fort capable de donner les dessins d'une semblable décoration? Ce nom s'impose, pour ainsi dire, quand on a lu le texte de Vasari; et dans cette œuvre tout se tenait, la construction et la décoration, dans lesquelles on ne peut rien relever qui rappelle, de près ou de loin, le style de la Renaissance française.

Puisque nous sommes sur le chapitre de l'architecture rustique, tâchons de restituer à qui de droit le portail actuel de la cour Ovale. On sait que ce portail n'a pas toujours occupé cette place. Avant de fermer l'entrée de la Cour ovale, où il fut transporté sous Henri IV, il se trouvait dans la cour du Cheval-Blanc, non pas dans l'axe de l'escalier central, mais plus vers la droite, dans l'axe du passage qui, de la cour du Cheval-Blanc, donne accès dans la cour de la Fontaine.

Cette apparente anomalie s'explique sans peine si l'on admet que, lorsque cette porte fut construite, le grand escalier, que devait bâtir Philibert de l'Orme, n'existait pas encore; elle devient inexplicable, au contraire, si l'on suppose que ce portique date de 1560 ou environ, puisque, à cette date, le grand escalier étant construit, c'eût été rompre l'unité de la cour que de mettre dans un coin une construction borgne qui n'avait plus de raison d'être; et c'est précisément pour ce motif que, sous Henri IV, on la fit disparaître.

Le texte sur lequel on s'est appuyé pour soutenir cette opinion est une phrase de Ducerceau qui dit que « depuis quelque temps le principal du bastiment a esté, par le roy Charles neufième, clos et fermé d'un fossé, excepté la basse court, à raison des guerres civiles[1] ». D'après ce texte, le fossé que nous montre le plan de Ducerceau daterait de 1561 au plus tôt et le portail qui ornait le pont-levis serait de la même époque.

Ducerceau ne s'est pas trompé dans ce qu'il a dit, cela est certain; mais quand il parle de fossés nouvellement creusés, ce n'est pas ceux de la cour du Cheval-Blanc qu'il entend désigner, car ceux-ci existaient depuis longtemps. Si, en effet, on se reporte à la planche en élévation de Ducerceau, à la vue de la Basse-Court ou cour du Cheval-Blanc[2], on voit que ce fossé partait du pied de la galerie d'Ulysse et se dirigeait suivant une ligne parallèle à la façade jusqu'au côté gauche de la cour, et que là il se continuait en longeant le mur actuel du Jeu de Paume en passant sous l'aile dite des ministres, non pas à ciel ouvert, mais sous une voûte pratiquée sous le rez-de-chaussée de cette aile. Comment admettre alors qu'en 1561 on ait, pour faire passer le fossé, abattu une partie de cette aile pour la reconstruire ensuite sur une sorte de pont par dessus le fossé ? Il eût été certainement plus simple de faire passer la ligne des fossés en avant de la cour du Cheval-Blanc. La conclusion à tirer de tout ceci est bien simple. Si le fossé est antérieur à 1561, le portail qui garnissait le pont jeté sur ce fossé est aussi antérieur à cette date; s'il est antérieur à 1561, il est forcément antérieur à l'arrivée

1. Ducerceau, *Les plus excellens bastiments de France*, notice préliminaire des planches concernant Fontainebleau.

2. *Veues du logis du costé de l'estang.*

aux affaires de Philibert de l'Orme, en 1547; ce dernier, en effet, n'aurait pas élevé ou laissé élever un monument qui évidemment devait faire tort à l'escalier monumental qu'il construisait[1].

Antérieur à 1547, ce portail, de style absolument différent de toutes les autres constructions du château, ne peut être que d'un architecte qui, écarté systématiquement de toute la grosse entreprise, s'est rabattu sur de petits ouvrages détachés où il pouvait aisément faire prévaloir ses idées sans porter ombrage à personne. Dans ce cas, n'est-ce pas à Serlio qu'il faut penser de préférence à tout autre ?

J'en ai fini avec Serlio; je ne lui ai pas fait la part bien large, on le voit; mais peut-il en être autrement puisque lui-même déplore amèrement de n'avoir pas été chargé de quelque grand travail à Fontainebleau?

Le nom de Gilles le Breton mis en avant pour tout ce qui, à Fontainebleau, en dehors des constructions de briques et de la Grotte des Pins, appartient à la première moitié du XVIe siècle, nous paraît très admissible. Nous ajouterons même à son acquit le corps de bâtiment qui sépare la cour de la Fontaine du Parterre, moins la façade dans la cour de la Fontaine, qui est un placage de l'époque de Charles IX.

Contrairement à ce qu'on a dit[2], ce bâtiment existait déjà quand on « édiffia de neuf » dans la cour de la Fontaine. Il est facile de s'en rendre compte sur place. Du côté du Parterre, nous avons affaire à un mur en grès portant les mêmes moulures que dans toutes les constructions attribuées à Gilles le Breton; du côté de la cour nous trouvons, au contraire, un mur en pierre de Saint-Leu dont les assises ne se marient nullement avec le reste de l'édifice. Enfin, preuve concluante, le passage voûté d'arêtes, orné d'élégants culs-de-lampe, qui perce de part en part ce bâtiment, s'ouvre, comme de juste, sur le Parterre par une baie en plein cintre, tandis que sur la cour il s'ouvre par une large baie rectangulaire d'une élévation bien moindre que la voûte à laquelle il sert de préface.

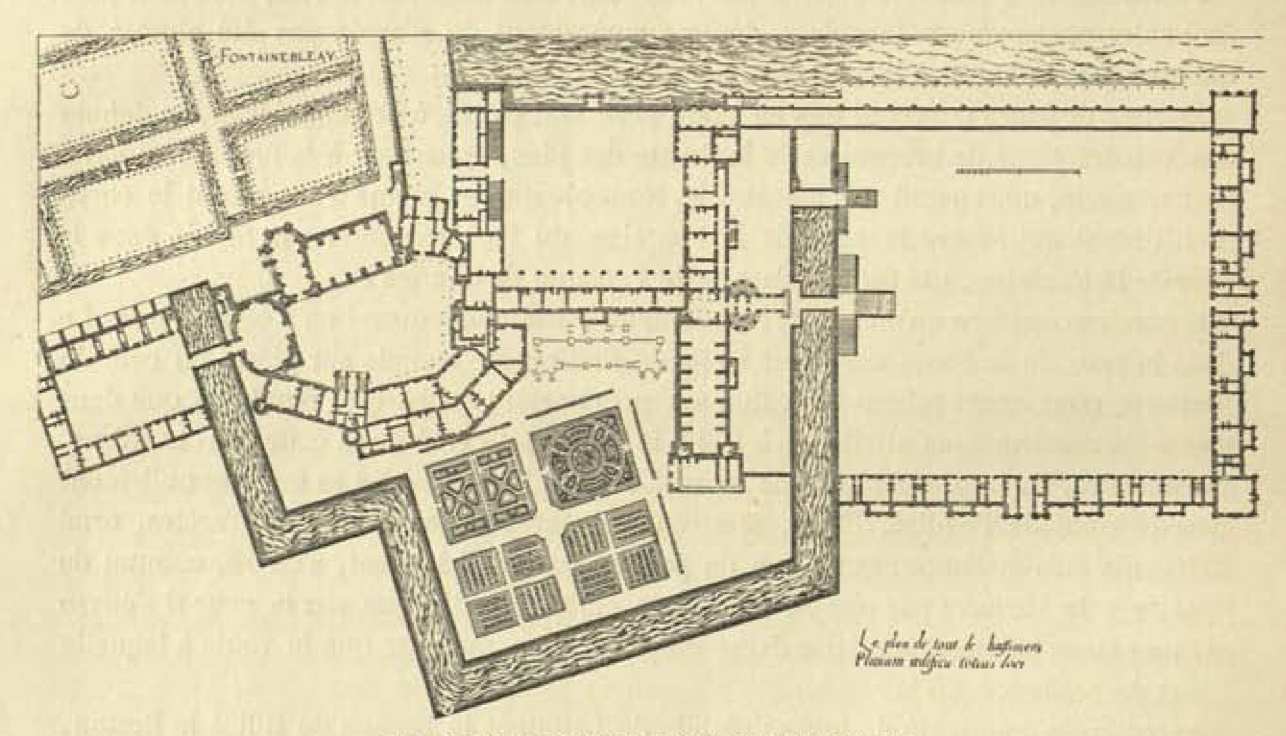
Après avoir augmenté de toute une aile de bâtiment le bagage de Gilles le Breton, on peut restreindre dans une certaine mesure le nombre des constructions qu'il a élevées ou du moins indiquer les modifications profondes que son œuvre a subies lors de son achèvement. A-t-on fait une part suffisante à Philibert de l'Orme? On avoue, il est vrai, qu'il est arrivé juste à temps pour réparer les erreurs de Gilles le Breton et empêcher la galerie de Henri II de s'écraser sous le poids d'une voûte qu'elle ne pouvait soutenir en y substituant un plafond à caissons. Mais à cela seulement l'intervention intelligente de Philibert de l'Orme s'est-elle bornée?

On ne peut assurément contester à Gilles le Breton la paternité de la chapelle Saint-Saturnin; la date de 1545, inscrite à la voûte, indique suffisamment que l'œuvre lui

1. Le bourrelet qui garnissait le haut du talus du fossé est encore visible au pied du mur du Jeu de Paume et aussi au pied des bâtiments qui continuent en retour d'équerre, dans le Jardin de Diane, l'aile des ministres. Quant au mur de l'aile des ministres, il n'en porte plus la tracé, ce qui s'explique facilement, puisque l'extrémité de cette aile a été coupée.

2. Palustre, *Renaissance*, t. I, p. 182.

appartient. Ce que je voudrais faire remarquer, c'est qu'il est fort possible que l'abside de cette chapelle n'offrît pas dans le projet de Gilles le Breton le même aspect. Il y a là certains disparates que je ne suis pas le premier à remarquer. « On ne s'explique pas, entre autres choses, dit M. Palustre[1], les larges ouvertures carrées du rez-de-chaussée que séparent seulement de maigres contreforts. Puis, au premier étage, où sa liberté est enfin reconquise, pourquoi, au lieu de ménager une succession de retraites qui eussent fait pyramider son œuvre, continuer de fond sans désemparer? » Il se pourrait bien que, quand Philibert de l'Orme prit, en 1547, la direction des bâtiments de



Plan du château de Fontainebleau, d'après Ducerceau.

Fontainebleau, la chapelle Saint-Saturnin, alors voûtée, ne fût pas en meilleur état que la galerie de Henri II encore inachevée. Il est parfaitement permis de supposer qu'originairement l'œuvre de Gilles le Breton « pyramidait », et, à vrai dire, pour construire un édifice solide dans ces dimensions, point n'était besoin d'entasser les matériaux comme l'a fait Gilles le Breton qui se figurait faire des murs solides parce qu'il les faisait épais. Si l'on compare les contre-forts du rez-de-chaussée avec ceux du premier étage, on remarque des différences de style flagrantes, une recherche de classicisme dont Gilles le Breton ne paraît pas avoir eu ailleurs le sentiment. Quand on examine les misérables moulures dont il a agrémenté son œuvre et qu'on les compare aux entable-

1. Palustre, *Renaissance*, t. I, p. 200.

ments finement dessinés du premier étage, il est impossible d'attribuer les deux parties à la même main. Il est probable que les travaux de Philibert de l'Orme dans la chapelle Saint-Saturnin ne se sont pas bornés à l'élévation d'une tribune; la même main qui en a dessiné les élégantes colonnes a dessiné les contreforts du premier étage, ornés, eux aussi, de colonnes de même style et destinés à empêcher l'affaissement d'une voûte inconsidérement construite.

L'une des parties de la cour ovale qui ferait, à coup sûr, le plus d'honneur à Gilles le Breton, s'il était démontré qu'il en fût l'auteur, est sans contredit le péristyle. Attribué ordinairement à Serlio, ce qui paraît très improbable, et pour des raisons de style et pour des raisons chronologiques, on en fait maintenant remonter la paternité à Gilles le Breton. Je ne demanderais pas mieux, pour ma part, que de me ranger à cette opinion, en somme très admissible. Ce que je ferais toutefois remarquer, c'est que des deux textes sur lesquels on s'appuie, le premier est excellent, c'est le devis de 1528[1]; mais le second, auquel M. Palustre paraît attacher beaucoup d'importance, pourrait bien ne pas s'appliquer au péristyle. Le « grand escalier », dont il est question en 1540[2], pourrait bien être la grande vis qui se trouve dans l'angle de la cour ovale, près du Pavillon de la Porte-Dorée, dite aujourd'hui escalier de François Ier. Il n'est peut-être pas inutile d'observer, — sans entrer dans les discussions auxquelles a donné lieu ce péristyle pour lequel le texte de 1528 est aussi clair que possible, — il n'est peut-être pas inutile d'observer que si l'on admettait qu'il est question de cette construction dans le texte de 1540, la chose tendrait à démontrer que l'œuvre de Gilles le Breton a pu être considérablement retouchée : car, décidée dans le devis de 1528, puis dans un nouveau devis de 1531, non achevée en 1540, elle n'aurait été terminée qu'en 1550, alors que Philibert de l'Orme était depuis trois ans architecte de Fontainebleau et en mesure d'imposer ses volontés.

On a vu plus haut que le corps de bâtiment qui sépare la cour de la Fontaine du Parterre, l'ancien théâtre, devait être restitué à Gilles le Breton ou tout au moins à l'ensemble des constructions exécutées sous François I[er]. La façade sur la cour de la Fontaine n'est donc qu'un placage. Le nom de Serlio mis en avant pour cette façade est facilement écarté pour une raison majeure : elle date de Charles IX. On a substitué au nom de Serlio, le nom d'un Français, Pierre Girard dit Castoret. Au risque de paraître persécuter les artistes français, on est encore obligé de faire ici de nombreuses réserves. Oui, Pierre Girard a travaillé dans la cour de la Fontaine, comme il a travaillé dans la cour du Cheval-Blanc; mais sous les ordres de qui a-t-il travaillé, c'est ce dont on paraît s'inquiéter fort peu. Le Primatice, grand faiseur, ne reculait certainement pas devant le dessin d'une façade. Je ne le donnerai pas pour un grand architecte,

1. Laborde, *Comptes des bâtiments du roi*, t. I, p. 39 : « Item, en l'angle et triangle qui est devant ladite vis du dit pavillon de mesdits sieurs les enfans, sur et en la cour du dit chasteau.... faut faire et ériger un perron en forme d'une terrasse..., etc. »

2. P. 210, 10 mars 1540 : Gilles le Breton, « maistre

mais enfin sa collaboration ou pour mieux dire sa direction suffit pour expliquer l'aspect tant soit peu italien de la façade du théâtre. Ces niches, ce double escalier où les bronzes trouvaient tout naturellement leur emploi, semblent bien prouver que le Primatice a mis la main à la construction tout en faisant certaines concessions, les lucarnes par exemple, aux habitudes de l'architecture française. Et il faut noter qu'il ne s'agit pas là seulement de la cour de la Fontaine, mais aussi de la façade sur la Basse-Cour ou cour du Cheval-Blanc, où l'on procède à des constructions nouvelles et aussi à une reprise en sous-œuvre d'une partie des travaux de Gilles le Breton. Le pavillon central de la cour du Cheval-Blanc est construit dans ce style; le pavillon qui occupe la gauche de l'escalier est reconstruit en partie et son rez-de-chaussée reçoit aussi des niches, tandis qu'à la partie supérieure on laisse subsister les constructions en grès de Gilles le Breton. On peut même supposer que ce travail de construction, de placage, de remise à neuf devait, dans la pensée de celui qui le dirigeait, s'étendre à toute la façade, car il s'arrête brusquement et sans raison apparente, au mépris de la symétrie, auprès du pavillon central. Hâtons-nous de dire que l'ensemble n'y aurait pas gagné : les ordres fantaisistes de Gilles le Breton valent cent fois mieux que le dorique de pacotille imaginé sous Charles IX.

On pourrait discuter pendant de longues pages encore sur ces constructions de Fontainebleau, dont la réputation, quand on les observe d'un peu près, semble bien surfaite. J'arrêterai ici cette trop longue étude; en résumé, la part de collaboration de Pierre Chambiges paraît bien incertaine; celle de Gilles le Breton, très authentique, peut être, sur certains points, amoindrie; quant à Pierre Girard, il paraît ne pas avoir été abandonné à sa seule inspiration. Enfin le Rosso et Serlio peuvent présenter des titres sérieux pour deux constructions secondaires. En somme, peu de chose de certain dans tout cela, sauf pour Gilles le Breton, architecte de second ordre. Si l'on y ajoute l'escalier et la tribune de Philibert de l'Orme, on n'a pas un total de certitudes bien considérable; il faut pourtant s'en contenter, car il est fort probable qu'on n'en saura jamais beaucoup plus long sur Fontainebleau.

Emile MOLINIER.

maçon des bâtiments du roy à Fontainebleau », confesse avoir fait marché de faire « tous et chacuns les ouvrages de maçonnerie et de taille qu'il convient faire pour le rechangement du grant escalier du dit chasteau..... outre le contenu et marché fait avec luy pour raison du dit grant escallier et de la chappelle du dit chasteau datté du samedy 5e d'aoust 1531 ». La visite des travaux (*ibid.*, p. 211) est faite sur l'ordre de Philibert de l'Orme, architecte du roi, commissaire ordonné et député sur le fait de ses bâtiments et édifices de Fontainebleau, en 1550 seulement.

ÉTUDE SUR QUELQUES CAMÉES

DU CABINET DES MÉDAILLES

(*Suite*[1]).

IV.

VÉNUS DÉESSE DE LA MER, OU LA NÉRÉIDE GALÉNÉ.

Divinité portée sur les flots par un *taurocampe;* je nomme ainsi, par analogie avec l'*hippocampe,* ce monstre marin à l'avant-corps de taureau dont la croupe, qui se recourbe en replis tortueux, se termine par une sorte de queue armée de nageoires; *desinit in piscem.* Presque entièrement nue, vêtue seulement d'une légère draperie qui ne couvre que l'une de ses jambes, cette divinité est escortée par cinq petits amours ou génies ailés enfants. L'un d'eux remplit l'office d'Automédon à l'aide d'une bandelette attachée aux cornes du taurocampe, sur le cou duquel il se soutient en voletant, la tête tournée vers la divinité dont il semble demander les ordres. Celle-ci indique la route à suivre au moyen de cette même bandelette dont elle tient négligemment l'une des extrémités. Dans les airs, un second génie ailé voltige armé d'un fouet; un troisième, monté sur un dauphin, vogue de conserve avec le taurocampe, tandis qu'un quatrième et un cinquième se jouent dans les replis de la queue du monstre marin. A droite, une sèche. A gauche, on lit en creux ΓΛΥΚΩΝ. Cette signature est gravée si peu profondément, qu'elle ne se distingue pas sur notre reproduction.

Ce camée est gravé sur une sardonyx à trois couches. Le sujet s'enlève en blanc de deux nuances sur un fond rougeâtre, tanné. L'artiste à qui l'on doit ce camée a très habilement su profiter des nuances de la riche matière dont il disposait pour différencier le blanc laiteux réservé aux personnages, de celui plus foncé qui lui a servi pour les flots. Hauteur, 42 mill.; largeur, 60 mill.

C'est le n° 86 du *Catalogue des camées et autres monuments exposés dans le Cabinet des Médailles*[2]. Cette pierre, qui faisait déjà partie de la collection de Louis XIV en 1664, provient, selon toute apparence, du legs fait à ce prince par son oncle, Gaston, duc d'Orléans, de ses médailles, pierres gravées et autres raretés, legs qui fut accepté

1. Voyez *Gazette archéologique*, année 1885, p. 396 à 401, et 1886, p. 16 à 24.

2. Publié par M. Chabouillet en 1858.

par lettres patentes de juin 1663. L'abbé Bénigne Breunot, dit de son temps *Bruno* et *Bruneau*, garde des raretés de Gaston à Blois, puis du Cabinet du Roi, voyait sur notre camée *Europe enlevée par Jupiter sous la forme d'un taureau*[1].

Quelle est la divinité qui paraît sur notre camée? Millin, qui le fit connaître le premier dans sa *Galerie mythologique*, en 1811, y a reconnu Vénus sur un taureau marin[2]; il a été suivi par la rédaction du *Trésor de numismatique et de glyptique*, publié sous la direction de Charles Lenormant[3]. Cette attribution est autrement acceptable que celle de l'abbé Breunot; cependant, on pourrait aussi bien voir sur notre camée Thalassa, Téthys, Thétis, Galatée, ou Amphitrite comme dans le catalogue de 1858, ou enfin et plutôt Galéné, fille de Nérée et de Doris. Cette divinité, couchée sur un monstre marin auquel elle semble s'abandonner avec la plus complète sécurité, représenterait très bien la Néréide, au nom significatif, à qui Neptune confiait le soin de veiller sur la *sérénité* de la mer, comme on l'apprend de l'un des dialogues marins de Lucien qui la fait parler en ces termes à une autre Néréide : « Je n'assistais pas à votre festin, Panopé, « Neptune m'avait ordonné de veiller pendant ce temps à la tranquillité de la mer[4]. » Ce qui donnerait un certain degré de vraisemblance à cette hypothèse, c'est que l'art n'a pas négligé cette Néréide. On la voit sur un vase peint du Musée de Munich, désignée par son nom[5], en compagnie de Neptune, d'Hersé et d'Hercule, elle avait sa statue dans le temple de Neptune à Corinthe[6]; enfin, dans un petit poème d'Addée, nous possédons la description d'une pierre gravée, un béryl, où elle avait été représentée par un artiste nommé Tryphon, que l'on croit contemporain d'Alexandre, mais qui paraît avoir vécu à une époque moins reculée[7]. On pourrait donc admettre que, dans l'antiquité, on eût exécuté en camée une représentation de Galéné, soit imitée du béryl de Tryphon, soit d'après une autre conception; mais à quoi bon s'épuiser en hypothèses? Au préalable, ne faut-il pas savoir si notre camée est antique? Car je ne puis, ni ne veux le dissimuler, ce monument, qui a été admiré comme tel par divers savants, a été déclaré moderne par d'autres.

Aurais-je donc moi-même des doutes sur l'authenticité de ce camée? Avant de répondre, qu'on me permette un mot de préface. La composition de la planche où figure ce monument n'est pas de mon fait; je l'avoue cependant, je ne regrette pas que la direction de la *Gazette archéologique* m'ait prié d'en rédiger l'explication. Par là, je me suis trouvé mis en demeure de faire ma profession de foi sur une importante question, celle du jugement de l'authenticité en ce qui concerne les pierres gravées, et bien

1. Sur le legs du duc d'Orléans et sur l'abbé Breunot, voyez dans les *Nouvelles archives de l'art français*, t. II, 1873, une dissertation de M. Chabouillet tirée à part en 1874 avec additions, sous le titre de *Recherches sur les origines du Cabinet des Médailles*.

2. T. I, p. 41, pl. XLII, n° 177.

3. *Nouv. galer. myth.*, p. 145 et pl. LI, n° 3.

4. *Dialogues marins*, V. 2, p. 76 de l'édit. Didot.

5. Otto Jahn, *Beschreibung*, etc.; p. 143, n° 415.

6. Pausanias II, 1, 9.

7. *Anthologia Palatina*, IX, 544, (édit. Didot, t. II, p. 111). Dans la traduction française de l'*Anthologie*, de F. Dehèque, deux fautes d'impression ont transformé l'une Tryphon en *Typhon* et l'autre Galéné en *Galathée*, (Voyez t. I, p. 333.)

que je n'aie en ce moment ni assez de loisir, ni assez d'espace pour lui donner tous les développements qu'elle comporte, je n'ai pas cru devoir reculer devant une occasion aussi favorable d'en entretenir les archéologues; le jugement des œuvres de la glyptique, au point de vue de l'authenticité, me paraissant être une des grandes difficultés de l'archéologie.

Les pierres gravées conservées à titre d'antiques dans les cabinets publics de l'Europe devraient être divisées en trois classes, au point de vue de l'authenticité. Dans la première, se placeraient les pierres munies de titres de noblesse en règle, celles qui ont été au Moyen-Age employées à la décoration de croix, de châsses, de reliures de manuscrits, etc., qu'elles soient encore dans des trésors d'église ou qu'elles en soient sorties notoirement, en un mot, les pierres dont on peut prouver l'existence avant la Renaissance de la glyptique en Italie, c'est-à-dire avant l'époque où le peintre Victor Pisano modelait ses premiers médaillons. C'est la date fixée par Vasari, qui déclare que c'est sous le pape Martin V, mort en 1431, que les *intagliatori* commencèrent *à far bene e dar nel buono*, et cette date me paraît devoir être acceptée [1]. A la vérité, Jules Labarte fait remonter cette Renaissance spéciale au dernier tiers du XIV[e] siècle, mais c'est pour avoir attaché trop d'importance à une assertion de Cicognara au sujet d'un Florentin, Benedetto Peruzzi, dont il fait un excellent graveur sur pierres, et dont il cite une œuvre de l'an 1379 [2]. Labarte n'a pas remarqué que Cicognara ne parle de ce Peruzzi que d'après Ammirato, l'annaliste de Florence, qui traite, en effet, ce personnage de *singolare intagliatore di pietre*, mais ne mentionne de lui qu'un seul ouvrage, la contrefaçon d'un sceau, celui du roi de Naples, Charles de Durazzo, fourberie dont il s'était rendu coupable pour servir une conspiration dans laquelle il était entré [3]. La gravure, en 1379, d'un sceau qui ne représentait, sans doute, que des armoiries, et était encore dans le style dit gothique, comme il y en a tant dans le recueil de Manni [4], n'implique pas nécessairement qu'il ait existé, dès la seconde moitié du XIV[e] siècle, des artistes capables d'imiter avec succès les pierres gravées antiques; aussi suis-je d'avis qu'il faut s'en tenir à l'assertion de Vasari.

Dans la seconde classe, viendraient les pierres qui, quoique privées de lettres de noblesse, exhalent un tel parfum d'antiquité, qu'il est impossible de leur refuser créance; encore, même à l'égard de ces pierres d'élite, faut-il s'attendre à ne pas rencontrer l'approbation générale. Enfin, dans la troisième classe, se presseraient en foule les pierres sans histoire, dont le travail estimable ou remarquable, n'est ni assez franc, ni d'un style à inspirer la confiance à première vue, en un mot, les pierres qu'un connaisseur hésiterait à déclarer antiques. J'ajoute qu'il y a partout des pierres classées soit

1. Vasari, t. IX, p. 236 de l'édit. in-12 de Lemonnier.
2. Labarte, *Hist. des arts industriels*, 2[e] éd., t. I, p. 211.
3. Scipione Ammirato. *Istorie fiorentine*, Part. 1, t. II, lib. XIV : « Il cui sugetto il Peruzzi il quale era singolarel intagliatore di pietre, haveva faelsato »
4. *Osservazione istoriche di D. M. Manni sopra i sigilli antichi de' secoli bassi*. Florence, 1739-1746.

parmi les antiques, soit parmi les modernes, qui pourraient changer de place indifféremment au gré des possesseurs.

J'allais oublier de signaler cette multitude de pierres gravées, surtout en creux, de module moyen ou exigu, comme on en trouve souvent dans les fouilles en Europe, et comme on en apporte journellement d'Asie et d'Afrique. Ces pierres, parfois intéressantes au point de vue de l'érudition, se vendent à des prix tellement modestes qu'ils ne seraient pas rémunérateurs pour les faussaires. On ne discute guère sur l'authenticité des pierres de cette catégorie, et cependant, avant de les alléguer à l'appui d'une théorie, encore faudrait-il les examiner sérieusement, car même dans cette foule, que les amateurs nomment dédaigneusement *fretin*, ou *pierraille*, et où se rencontrent parfois des morceaux précieux, il se trouve des pierres fausses.

Je ne fais pas un traité des pierres gravées, je voudrais seulement indiquer ce qui, selon moi, s'oppose à la sécurité des savants sur ce point capital, le jugement de l'authenticité des pierres gravées, lorsqu'elles se présentent sans l'appui de documents irrécusables.

C'est d'abord une particularité inhérente à la nature des gemmes; elles ont un rare privilège; elles ne vieillissent pas. Les sardonyx, les améthystes, les beryls, pour ne nommer que ces matières, si souvent choisies par les graveurs, nous arrivent parfois mutilées, n'importe! Si le feu n'a pas calciné ces pierres, si leur surface n'a pas été détériorée par une brutalité du hasard, elles sont jeunes après deux mille ans comme au sortir de l'atelier du lithoglyphe. Voyez au Cabinet des Médailles, le camée représentant l'*Apothéose d'Auguste*. Le grand camée de France ne dissimule pas ses blessures constatées dans de vénérables inventaires, mais ce qui en a été respecté par le temps n'a pas changé depuis le premier siècle de l'empire romain. Il en est de même des célèbres vases de sardonyx, comme la *coupe* dite *des Ptolémées* de notre Cabinet des Médailles, la *Tazza Farnese* de celui de Naples, et de tant d'autres monuments analogues. Ce privilège des gemmes enlève au glyptographe le secours que le numismatiste tire de la patine du bronze, en un mot, cette jeunesse éternelle rend particulièrement délicate l'appréciation de l'authenticité des pierres gravées.

Lorsque s'offre à l'examen une pierre gravée nue, sans monture vénérable, sans papiers, si le sujet, la composition, les détails ne sont pas en contradiction avec les données de la science, en un mot, si rien ne laisse percer le bout de l'oreille du contrefacteur ignorant, sur quoi baser un jugement? sur le style, sur le travail? Malheureusement, le style et le travail s'imitent, et parfois tellement bien, qu'il n'est pas de connaisseur ès pierres gravées qui puisse dire ne s'être jamais mépris. Certes, les autres branches de l'archéologie ont leurs dangers, et le diagnostic n'y est pas chose facile; mais elles possèdent des ressources qui font défaut à l'étude des œuvres de la glyptique.

Dans la plupart des cas, le numismatiste sépare à coup sûr l'ivraie d'avec le bon grain; au point de vue spécial de l'authenticité, l'épigraphie et la philologie, devenues

des sciences quasi exactes, offrent encore moins de difficultés; leurs adeptes rendent, sur les textes soumis à leur approbation, des jugements presque toujours acceptés, parce qu'ils sont fondés sur des lois positives et reconnues par tous.

J'ajouterai que, s'il est facile de prononcer un jugement sur l'authenticité d'une pierre gravée, le mérite de ces jugements est toujours contestable, lorsqu'il s'agit de pierres sans titres de noblesse, quelle que soit l'autorité du juge, puisqu'il lui est impossible de l'appuyer sur des lois formelles et universellement consenties. En ce qui concerne notre camée, je crois pouvoir le dire, sa condamnation me paraît discutable, non seulement au point de vue proprement archéologique, mais encore à celui plus arbitraire du sentiment de l'art ou du goût.

Je suis loin de nier qu'il ne puisse se trouver dans le Cabinet de France, comme dans les autres cabinets de l'Europe, des pierres dont l'authenticité soit inattaquable; ce que j'espère prouver, c'est qu'il est beaucoup plus difficile, beaucoup plus délicat de distinguer les antiques des modernes et *vice versa* qu'il ne l'a semblé à certains érudits.

L'Italie de la Renaissance a produit en grand nombre des monuments de tous genres offrant des sujets imités de l'antiquité. Guidés par des érudits, comme il y en avait tant aux XVe et XVIe siècles, les artistes italiens se plurent à imiter l'antique et y réussirent souvent de manière à faire illusion. On connaît l'histoire, attestée par des textes, de la statue de *Cupidon endormi*, œuvre de Michel-Ange, qui fut vendue à Rome comme antique et passa pour telle pendant plusieurs années. On en citerait cent autres pareilles. C'est à l'aurore du XVIe siècle, au moment de la ferveur encore peu éclairée pour les monuments de l'antiquité, que beaucoup de pierres gravées modernes s'introduisirent comme antiques dans les collections royales ou princières, tandis que d'autres y étaient admises comme œuvres d'art et au même titre que les tableaux représentant des sujets empruntés aux poètes ou aux historiens profanes. Les pierres antiques et les contrefaçons s'entassèrent pêle-mêle, sans classification, dans ces cabinets; avec le temps, les origines, les provenances s'oublièrent, et le peu de sévérité de la critique aidant, les pierres d'imitation se confondirent avec les véritables, tant et si bien que, dans des ouvrages érudits, comme le *Museum florentinum* de Gori[1], on voit célébrer comme de vénérables monuments de l'antiquité, nombre de pierres qui datent du XVIe siècle. Combien en compterait-on dans les anciens ouvrages sur les pierres gravées, comme ceux du trop fameux baron de Stosch[2] et de Bracci[3] sur les pierres signées, et même dans des livres didactiques comme le *Traité des pierres gravées* de Mariette,

1. Les pierres gravées de Florence remplissent deux volumes, publiés en 1731 et 1732, du *Museum Florentinum*.

2. *Gemmæ antiquæ cælatæ scalptorum nominibus insignitæ*, etc. (1 vol., f°, 1724.) Une anecdote, contée par le président de Brosses, montre que le baron de Stosch n'avait pas très bonne réputation en France; il y est accusé d'avoir dérobé, avalé, puis restitué grâce à une dose d'émétique, dans le Cabinet des Antiques du Roi à Versailles, une pierre gravée célèbre sous le nom de *Cachet de Michel-Ange*. (C'est le n° 2337 du Cat. de 1858.) Cette anecdote, qui se trouve dans les *Lettres familières écrites d'Italie*, n'est peut-être pas vraie dans ses détails comiques, mais le président ne l'aurait pas contée d'un galant homme. (V. le t. I, p. 193 de l'édition de ses lettres de 1858).

3. *Memorie degli antichi incisori*, etc. (2 vol., in-f°.)

grand connaisseur en tableaux, dessins et estampes, mais qui n'entendait rien à l'antiquité.

Il n'est pas inutile d'ajouter ici que les pierres modernes fourmillent dans les collections d'empreintes comme en formèrent Lippert, Dehn, Tassie, plus tard Cadès, mais surtout le baron de Stosch que je viens de nommer[1]. Celui-ci en possédait environ 28,000, indépendamment de son cabinet de pierres gravées, toutes en creux, dont le catalogue raisonné qui compte 3,191 numéros, fut rédigé par Winckelmann! Oui, par Winckelmann, le savant que l'on considère superstitieusement comme infaillible[2] qui a écrit dans la préface de ce catalogue :

« On ne trouvera pas dans nos pierres gravées des ouvrages modernes, comme il y « en a dans presque tous les cabinets: nous n'y avons que la seule tête d'une Bacchante, « qui paraît douteuse, quoiqu'elle soit belle. »

Après avoir entendu Winckelmann parler avec cette assurance naïve de la collection d'un gentilhomme marchand, qui comprenait plus de 3,000 numéros, et où forcément abondaient les pierres médiocres et les modernes[3], comment s'étonner qu'il soit entré dans les plus illustres cabinets tant de pierres qui aujourd'hui paraissent au moins douteuses aux observateurs expérimentés.

Pour éviter de telles intrusions, il aurait fallu qu'il se rencontrât, au XVIe siècle, un archéologue dont le sens critique eût devancé ses contemporains de 200 ans!

Combien un sérieux examen aurait-il ajouté de pierres fausses à cette tête de Bacchus signalée seule et à regret par Winckelman comme suspecte parmi les 3,191 de la collection du baron de Stosch? C'est seulement à la fin du siècle dernier que je rencontre deux savants illustres s'avisant de parler de la prudence avec laquelle il fallait se prononcer à l'endroit de l'authenticité des pierres gravées. L'un de ces savants, c'est Eckhel, le conservateur du Cabinet impérial de Vienne, à qui l'on doit, indépendamment de tant d'excellents ouvrages en latin ou en allemand, un beau volume sur les principales pierres gravées de l'Empereur, qu'il écrivit en français, « la langue vivante la plus répandue en

1. Je connais deux éditions du catalogue des empreintes de Lippert; l'une en allemand, *Dactyliothech*, etc., in-4°, 1755; l'autre en latin, *Dactyliotheca*, 2 vol. in-4°, 1767. Selon M. King (*Antike gems and rings*, t. I, p. 460), Dehn, après avoir été le factotum du baron de Stosch, forma une collection d'empreintes dont il publia le catalogue en 1772. Quant à la collection d'Alexandre Cadès, de Rome, je n'en connais pas de catalogue imprimé; on trouvera des informations sur cette collection dans le livre de M. King, p. 461, mais je dois dire que je regarde comme fausses, pour les avoir vues en nature, bien des pierres dont elle contient les empreintes.

2. On ne devrait cependant pas oublier qu'il fut mystifié par le peintre Jean Casanova, qui lui fit prendre pour antiques des peintures de sa façon, habilement exécutées dans le style de celles d'Herculanum; je n'en ferai pas un crime à Winckelmann, mais enfin, il est de bonne justice de montrer que l'illustre Allemand, qui s'est montré toujours dédaigneux et hostile envers nos Français, se trompait parfois. (Voir à ce sujet, *Histoire des plus célèbres amateurs étrangers*, par J. Dumesnil, t. V, p. 486.)

3. La collection des pierres gravées du baron de Stosch fut acquise au prix de 48,000 fr. par le roi de Prusse, mais n'arriva à Berlin que diminuée par des infidélités. Sur cette collection, voyez la *Dactyliotheca stoschiana*, publiée par Schlichtegrolle, qui sur le titre de cet ouvrage fit précéder son nom de celui de Winckelmann, parce qu'il y avait enchâssé des extraits des ouvrages de l'auteur de l'Histoire de l'art.

Europe[1]. » Que l'on veuille bien lire la seconde page de l'*avant-propos* et la note 3 de la page 43 de ce livre, et l'on y trouvera en germe ce qu'il y aurait à dire à ce sujet, et notamment l'expression de doutes sur l'authenticité de certaines signatures d'artistes. Le second des savants dont je veux parler, c'est l'abbé Barthélemy. Bien qu'il ait eu peu d'occasions de s'occuper des pierres gravées, celles du Roi n'ayant été confiées à sa garde que peu d'années avant sa mort[2], Barthélemy professait sur la question de l'authenticité des pierres gravées des opinions analogues à celles de son collègue de Vienne.

C'est l'auteur du *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* qui, à propos de la collection de pierres gravées de Florence, que le bon Mariette venait de célébrer avec trop d'enthousiasme[3], écrivait au retour de son voyage en Italie, en 1754 : « Il y en a beaucoup de modernes et encore plus de médiocres[4]. » C'est encore lui qui dans une lettre du 27 octobre 1787, citée ici même[5], préconisait la réserve à l'endroit de l'authenticité des pierres gravées. On devait aller plus loin. A un érudit allemand, établi à Saint-Pétersbourg, à H. K. E. Kœhler, appartient l'honneur d'avoir, l'un des premiers, attiré courageusement la critique sur le terrain de la glyptique. Je ne marchanderai pas les éloges à cet érudit qui a eu le mérite de signaler certains écueils que l'on ne voyait pas ou que l'on ne voulait pas voir, mais j'oserai dire que sa présomption lui a fait faire des bévues aussi grossières que celles qu'il a durement reprochées à ses devanciers ou à ses émules.

Nous le verrons nier formellement l'antiquité d'un camée de premier ordre, du Cabinet de France, que nous reproduisons sur notre planche 3 sous le nº 1, et dont nous espérons démontrer l'authenticité. La divulgation d'une telle erreur, et ce n'est pas la seule que l'on puisse reprocher à Kœhler, diminuera peut-être l'autorité que l'on a trop longtemps accordée aux jugements de cet érudit.

Millin, qui a publié le premier ce camée, on l'a vu, termine ainsi l'article qu'il lui a consacré dans sa *Galerie mythologique*. « Ce beau camée appartient à la Bibliothèque Impériale. » Ce monument a été reproduit d'après la planche de Millin dans l'atlas de la traduction de la Symbolique de Creuzer[6]. Dans son catalogue des artistes de l'antiquité, Sillig a donné place au graveur Glycon, en raison de la signature de notre camée[7]. M. Ludolf Stéfani, le savant conservateur du Musée de l'Ermitage à Saint-

1. *Choix des principales pierres gravées du Cabinet impérial des antiques*, 1788, in-fol. L'éloge de notre langue se trouve à l'avant-dernière page de l'*avant-propos*; Eckhel ne rougissait pas de se servir de la langue française comme Winckelmann (préface du catalogue Stosch), « qui prétendait que notre « nation n'était pas du tout faite pour s'appliquer au solide. » (*Lettres de Winckelmann*, édit. d'Yverdon, t. I, p. III, citée par M. F. Dumesnil, dans sa notice sur Winckelmann, t. V, de son excellente *Histoire des plus célèbres amateurs étrangers*, p. 481.)

2. Les pierres du Roi ne furent apportées de Versailles au Cabinet des Médailles qu'en 1791, et l'abbé Barthélemy mourut âgé de près de 80 ans, en 1795.

3. « Mais il faut l'avouer, aucune de ces collections « n'égale celle du Grand-Duc, qui est peut-être la plus « complète qu'on ait encore vue. » (Mariette, *Traité des « pierres gravées*, t. I, p. 51.)

4. *Œuvres diverses de F.-J. Barthélemy*. Edit. de l'an VI. *Voyage en Italie*, t. III, p. 57.)

5. Commentaire du nº 1 de la présente planche.

6. *Religions de l'antiquité*, etc., traduct. de l'allemand, de F. Creuzer, par Guigniaut. (Voyez, t. IV, 1re partie, p. 163, et 2e partie, pl. XCIX, nº 386.

7. « Glycon, sculptor gemmæ in bibliotheca regis Galliarum asservatæ. » (*Catalogus artificum*, p. 220.)

Pétersbourg, qui, dans un mémoire sur quelques noms douteux de graveurs de l'antiquité, refuse d'admettre la signature Glycon, déclare cependant, contrairement à l'opinion de Kœhler, que la représentation pourrait bien être antique[1]. Le comte de Clarac tenait notre camée pour antique[2]; Raoul Rochette le nomme « l'un de nos plus beaux camées[3]; » Marion du Mersan le comprend parmi les antiques du Cabinet de France[4]; on en trouve une excellente reproduction dans le *Trésor de numismatique et de glyptique* publié sous la direction de Charles Lenormant[5]; il figure parmi les antiques dans le *Catalogue des camées*, etc. *du Cabinet de France*, de 1858, où je l'ai qualifié l'un *des plus remarquables de la collection impériale*[6], enfin, c'est le regrettable François Lenormant qui, peu de temps avant sa mort, le choisissait pour figurer sur la planche, gravée d'après ses instructions, dont nous nous occupons.

Eh bien! ce camée, si souvent cité comme antique, n'en a pas moins été condamné par plusieurs savants, et en premier lieu, je crois, par Kœhler, dont voici l'arrêt traduit littéralement :

« Millin a fait connaître un camée de grandeur plus qu'ordinaire de la collection « royale de Paris, comme l'ouvrage d'un Glycon, graveur de pierres, dont il écrit le nom « ΓΑΥΚΩΝ. Ce nom, en raison de la vilaine forme des caractères et de la manière super- « ficielle dont ils sont gravés, est moderne, aussi bien que la composition qui est « mauvaise et que l'exécution sans goût de la Vénus. Elle est representée comme déesse « de la mer, assise sur un taureau marin et accompagnée de plusieurs amours. C'est le « travail d'un graveur du XVIe ou XVIIe siècle, qui a encore moins réussi la déesse que les « accessoires[7].

Kœhler, ce juge si sévère, n'aurait-il connu notre camée que par la planche de Millin? Je serais tenté de le croire, à la manière dont il en parle; en tous cas, il n'a pas remarqué une inadvertance de notre compatriote, car il ne lui reproche pas d'avoir écrit ΓΛΥΚΩΝ dans son texte, un nom gravé ΓΑΥΚΩΝ sur la planche, comme il l'est sur le camée.

Depuis Kœhler et toujours d'après la *Galerie mythologique* de Millin, notre camée a été reproduit dans les *Denkmaeler der alten Kunst* d'Ottfried Müller et Friedrich Wieseler. Là, le jugement de Kœhler paraît avoir été adopté; mais alors pourquoi avoir fait figurer dans ce livre un monument tenu pour moderne[8]? D'autres encore ont écrit sur ce monument; ne pouvant ni rechercher, ni citer tous ces auteurs, après avoir

1. « Das Bild wird wohl antik sein. » (*Mém. de l'Acad. des sciences de Saint-Pétersbourg*, VIe série, t. VIII, p. 235.

2. *Catalogue des artistes de l'antiquité*, t. III. p 120.

3. « *Lettre à M. Schorn. Supplément au Catalogue des « artistes de l'antiquité grecque et romaine.* » Voyez, édit. de 1845, p. 139, n° 45.

4. *Histoire du Cabinet des Médailles antiques et pierres gravées*... p. 111, n° 55.

5. Là, notre camée est placé au milieu de pierres choisies parmi les plus remarquables par leur belle exécution de la collection de France. (Voyez *Nouv. Gal. mythol.*, pl. LI, n° 3. p. 145 et 146.)

6. Chabouillet, *Catalogue général des camées*, p. 14, n° 86.

7. H. K. E. Kœhler, *Gesammelte Schriften*, édit. de M. L. Stephani (v. t. III, publié en 1851, p. 175, n° 45).

8. Voyez, 2e et 3e éd., t. 1er, pl. XLI, n° 175 et p. 30.

noté que récemment, dans un manuel, un savant professeur de Cambridge, M. King, enchérissant sur Kœhler, dont il invoque l'autorité, déclare notre camée moderne et le taxe de pauvre ouvrage de la Renaissance[1], je me contenterai de résumer l'article Glycon de la savante histoire des artistes grecs de M. le docteur Henri Brunn[2]. L'érudit allemand commence par transcrire le jugement de Kœhler, conteste l'authenticité de la signature de Glycon comme celui-ci et M. Stephani, se fondant avec eux sur ce qu'elle est en creux et trop légèrement gravée, puis expose un autre argument de M. L. Stephani, qui lui paraît considérable, à savoir qu'un artiste ayant un nom bref, n'aurait pas signé en deux lignes. J'ajouterai que, loyalement, M. Brunn ne dissimule pas l'approbation accordée, il est vrai timidement, par M. Stephani au camée « qui pourrait être antique. » Quant à M. Brunn lui-même, avec Kœhler, il trouve la Vénus mal conçue, maladroitement assise, et déclare peu claire la composition du groupe. En outre, il lui paraît singulier que l'avant corps du taureau n'indique pas sa nature marine, et que les pieds de devant ne se terminent pas en nageoires, en un mot, M. le Dr Brunn aggrave les critiques de Kœhler, qui, dit-il, paraît cette fois avoir raison.

Je ne prétends pas que l'antiquité de notre camée soit indiscutable. Avoir fait partie, au XVIIe siècle, de la collection de Gaston, duc d'Orléans, qui contenait beaucoup de pierres certainement modernes, ce n'est pas assez pour valoir à ce joyau une patente nette. Comme bien d'autres pierres, il faut juger celle-ci sur son aspect, son style, son exécution, et examiner si, par le sujet, la composition, les détails, elle ne choque pas ce que nous savons de la mythologie. Or, les savants dont je viens de rappeler les arguments, l'ont-ils fait victorieusement? Je ne le crois pas, et c'est ce qui m'a décidé à protester contre les jugements de Kœhler et de MM. Brunn et King. Avec leur bonne foi scientifique qui ne fait pas question, ces deux savants consentiront peut-être à écouter cette révision du jugement du critique de Saint-Pétersbourg, dont l'autorité me semble les avoir entraînés trop loin.

Je réponds d'abord aux objections des adversaires de l'authenticité de notre camée.

La composition de notre camée est mal conçue et de mauvais goût; le groupe du taureau est inintelligible; l'assiette de la Vénus est maladroite, surtout les pieds du taurocampe, dépourvus de nageoires, n'indiquent pas sa nature marine; voilà les motifs de la condamnation de ce camée. Eh bien! selon mon sentiment, la composition de ce camée se distingue au contraire par une entente savante que j'admire et qui me remet en mémoire une foule de monuments dont l'antiquité est incontestable. Que dire de la gentillesse des *amorini* si galamment groupés autour de leur reine? que dire de la grâce, du mol abandon de la déesse qui, confiante en son pouvoir, pose à peine sur le

1. C. W. King. *The handbook of engraved gems*, p. 328. « A poor work of the Renaissance, in which the accessories are better done than the goddess. » Je regrette ne n'être pas d'accord avec M. King, connaisseur et érudit que je tiens en grande estime, et envers qui j'ai des devoirs de gratitude. M. King a bien voulu, dans un de ses ouvrages, faire de mon catalogue de 1858 des éloges que je voudrais avoir mieux mérités.

2. *Geschichte der griechischen Kunstler*, t. II, p. 612.

large et vigoureux dos de sa monture et retient pour la forme la bandelette qui lui sert à la fois d'appui et de rênes? N'est-ce pas un tableau charmant? Cette grâce, cette recherche de la grâce sont ici poussées à tel point que c'est ce qui pourrait faire douter de l'antiquité de notre camée par qui ne se souviendrait pas que nombre de compositions antiques sont traitées avec l'élégance coquette, si étrangement taxée de mauvais goût et de maladresse par MM. Brunn et King. Une des plus célèbres peintures de Pompéi, celle que l'on a souvent nommée le *Triomphe de Galatée* et qui a été découverte en 1831 dans la maison d'*Ariadne* ou des *Chapiteaux coloriés*[1], montre une Néréide la tête ceinte d'une couronne radiée, assise sur la croupe d'un Triton qui joue de la lyre, dans une pose abandonnée comparable à celle de la divinité de notre camée. Galatée, Amphitrite ou Vénus reine de la mer, cette divinité, vêtue seulement, ainsi que celle de notre camée, d'une draperie qui, de même, ne cache que l'une de ses jambes, est escortée par une Néréide portant un vase et par trois *amorini*, dont l'un assis sur la queue du Triton lyricine l'accompagne sur la flûte, tandis que les deux autres disposent pour leur reine, au moyen de sa draperie ou de son *ampechonium*, une voile que deux vents enflent à l'envi[2]. Il est impossible de méconnaître une frappante analogie entre le sujet, la composition, le style et même certains détails de la peinture de Pompéi et notre camée. L'analogie est telle que l'on comprendrait que l'on eût accusé l'artiste du XVI[e] ou du XVII[e] siècle à qui l'on veut attribuer ce camée[3], de s'être inspiré de ce charmant tableau ou d'autres sujets de ce genre peints ou sculptés, mais ce n'est pas ainsi que l'entendent Koehler, M. le D[r] Brunn et M. King. Se contentant de refuser tout talent à l'auteur de notre camée, ils n'ont pas songé à l'accuser de plagiat; c'est fort heureux. En effet, comme notre camée est connu au moins depuis 1644, c'est-à-dire plus d'un siècle avant la résurrection de Pompei, et comme au XVI[e] siècle, et même au commencement du XVII[e], on ne connaissait guère de monuments aussi instructifs que les peintures des villes vésuviennes, on pourrait voir dans l'analogie que je signale un argument favorable pour ceux de mes devanciers qui le tiennent pour antique et n'ont pas supposé que son auteur eût pu se rencontrer fortuitement avec l'antiquité.

Discutons maintenant les dires de leurs contradicteurs au point de vue techniquement archéologique. Les pieds de devant du taureau n'indiquent pas sa nature marine, et c'est là une preuve terrible de la modernité du camée aux yeux prévenus de M. le D[r] Brunn. Je n'attache pas autant d'importance à ce détail, d'abord parce que je ne connais pas de description scientifique de l'animal auquel je donne le nom de taurocampe, mais surtout parce qu'il me paraît aussi singulier de s'inquiéter de cette prétendue faute qu'il le serait de défendre l'orthodoxie de la mythologie de certaines peintures antiques. Diodore de

1. M. Fiorelli nomme cette divinité Vénus, « Venere valicando il mare. » (*Descrizione di Pompei*, 1875, p. 219.)

2. *Real Museo Borbonico*, t. XII, pl. XXXII. — Zahn, *Les plus beaux ornements et tableaux les plus remarquables de Pompéi, d'Herculanum et de Stabiæ*, 5[e] série, pl. IV. Cette peinture est-elle encore en place? Elle l'était encore en 1869 (V. la 3[e] édit. du livre d'Ernest Breton, *Pompeia*, p. 377.)

3. Je n'oublie pas la distance qu'il y a au point de vue de l'art entre le XVI[e] et le XVII[e] siècle. Cette détermination élastique est de Kœhler.

Sicile, il y a près de 2,000 ans, ne disait-il qu'il ne faut pas chercher une vérité rigoureuse dans les fables[1]?

D'ailleurs, il existe beaucoup de représentations incontestablement antiques, peintes ou sculptées, de taureaux et d'autres animaux marins qui ne sont pas conformes aux règles supposées par M. le Dr Brunn. L'hippocampe qui, sur un miroir possédé jadis par le vicomte H. de Janzé, porte une Néréide, posée aussi témérairement que notre déité, n'a pas non plus de nageoires aux pieds de devant[2]. Une admirable peinture du Musée de Naples, provenant de Stabies, montre une bacchante portée sur la mer par une panthère, un tigre si l'on veut, dont les pieds de devant ne révèlent pas la nature marine[3]. Il n'est même pas besoin d'aller aussi loin; sans sortir de Paris, dans notre Musée du Louvre, que l'on veuille examiner certains sarcophages dont les bas-reliefs représentent des scènes maritimes, Néréides portées par des monstres marins, hippocampes, lions, cerfs, béliers, taurocampes, et l'on se convaincra que leurs pieds de devant sont souvent dépourvus de nageoires[4]. En même temps, on reconnaîtra que ces Néréides sont assises aussi maladroitement que la divinité de notre camée, c'est-à-dire, selon moi, dans des attitudes de la plus gracieuse témérité. Décidément, ce n'est ni le mince détail de l'absence de nageoires, ni la prétendue maladresse de la pose de la déesse qui pourraient faire douter de l'authenticité du monument qui nous occupe, et dont la proscription, si elle était acceptée, entraînerait celle de bien des pierres analogues.

En effet, dans les plus illustres cabinets, il est beaucoup de pierres gravées dénuées de parchemins, aussi bien que notre camée, qui encourraient la même condamnation pour être coupables de qualités semblables à celles dont on lui a fait des crimes. Cette grâce, cette recherche, on les admire lorsqu'elles se montrent sur des peintures ou des bas-reliefs dont l'état civil est solidement établi; pourquoi les méconnaître lorsqu'on les rencontre sur des gemmes? Sans revenir sur ce qui a été dit cent fois des phases diverses de l'art à travers les siècles, je voudrais montrer par deux exemples frappants que les graveurs de pierres fines suivaient la mode aussi bien que les peintres et les sculpteurs, et qu'à certaines époques, telles de leurs œuvres étaient aussi loin de la mâle sévérité de la haute antiquité que les *concetti* de certaines pièces de l'Anthologie grecque le sont de la poésie homérique. Un de ces exemples m'est fourni par une communication apportée à l'avant-dernier Congrès des Sociétés savantes à la Sorbonne, par M. l'abbé Arbellot[5].

Décrivant une œuvre intéressante de l'orfèvrerie de Limoges au Moyen-Age, une châsse de l'église de Bellac, enrichie de pierres précieuses dont plusieurs gravées, le

1. Diodore, IV, 8.

2. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, t. IV, pl. CCLXXXIII, p. 11.

3. *Real Museo Borbonico*, t. VI, pl. XXXIV. (V. encore d'autres animaux marins sans nageoires aux pieds de devant, dans le même recueil, t. VIII, pl. LV et passim.) La peinture de Stabies se trouve aussi dans l'ouvrage de Zahn, 1re série, p. 64.

4. Clarac, *Musée de sculpture*, etc. (Atlas, t. I, pl. 207, nos 195 et 196, et pl. 208, no 197. Texte : T. II, p. 502 et 503.)

5. Le 8 avril 1885.

savant ecclésiastique en a mentionné une sur laquelle est représenté un *Amour enfermé dans une cage.* Cette pierre, dont l'authenticité est garantie par l'ancienneté de la châsse, est une variante ou l'abrégé du sujet de deux célèbres peintures de Stabies et de Pompéi, le *Marché d'Amours*, ou la *Marchande d'Amours*, et le *Marchand d'Amours*[1].

Le second des exemples annoncés m'est fourni par un camée, inédit, si je ne me trompe, que je croirais sorti d'un atelier voisin de l'Hôtel de Rambouillet, s'il ne m'était connu que par une description, mais que, l'ayant vu en nature, je crois pouvoir considérer comme antique, en dépit de l'extrême recherche de son sujet. Vénus est représentée sur ce camée, à demi-nue, assise sur un rocher, armée d'un arc et décochant une flèche qui n'est autre que l'Amour enfant lui-même. Devant la déesse, un labrum où boivent deux colombes; derrière, une colonnette. C'est une sardonyx à deux couches de 0^{m} 38 de diamètre. La Vénus se détache en blanc sur un fond isabelle; les draperies sont prises dans cette couche. Le travail est mou par places, surtout dans les détails; cependant l'aspect est séduisant. La figure de la Vénus est d'un bon style; peut-être pourrait-on placer l'exécution de ce camée aux derniers temps de la république romaine. La pierre est percée et doit avoir été portée.

J'ignore le sort actuel de ce camée qui pourrait être en Angleterre; je sais seulement qu'il a été rapporté d'Afrique, il y a environ vingt ans, en même temps qu'une importante collection d'antiquités[2] par un savant consul général de France, M. Delaporte, qui destinait ce joyau à l'Empereur Napoléon III. Grâce à la bienveillance de M. Delaporte, j'ai examiné à loisir ce précieux petit monument, dont malheureusement je n'ai pas de dessin; mais, je le répète, sans prétendre qu'on doit s'en rapporter à moi, je le tiens pour antique bien qu'il n'ait pas de parchemins. Le fait d'avoir été rapporté d'une région où l'on a souvent trouvé des pierres gravées de bon aloi, sa présence chez un très honorable représentant de la France, au milieu d'une collection d'objets d'authenticité reconnue, sa bonne mine, son travail, l'exactitude de certains détails, la forme du labrum, par exemple, tout cela me paraît plaider éloquemment en sa faveur. La singularité du sujet est encore un argument qu'on pourrait opposer à ceux qui seraient tentés de croire ce camée moderne; un falsificateur aurait-il risqué une conception aussi hardie? l'aurait-il exécutée aussi heureusement? Et cependant, si ce falsificateur avait été érudit, l'*Anthologie* lui aurait fourni un sujet que l'on pourrait en rapprocher en nous montrant jusqu'où l'antiquité poussait le goût des *concetti*.

1. La *Marchande d'Amours*, découverte au siècle dernier, à Stabies, a été publiée d'abord en 1762 dans le grand ouvrage des académiciens d'Herculanum, *Pitture*, t. III, pl. XLI, puis dans le *Real Museo Borbonico*, t. I, pl. III, dans le recueil *Herculanum et Pompéi*, etc., par Barré et Roux, t. Ier, pl. III. Ce charmant tableau, où la marchande tient en cage deux amours, a été popularisé par des images que l'on vend à Naples à bas prix. Je n'ai pas souvenir d'une reproduction du *Marchand d'amours*, mais cette peinture qui est encore en place à Pompéi, dans la maison des *Chapiteaux coloriés*, est mentionnée dans les trois éditions du *Pompeia* d'Ernest Breton (3e édit., p. 176), dans le *Pompéi* de Dyer, 1867, p. 444, et est décrite par le commandeur J. Fiorelli, p. 219 de sa *Descrizione di Pompei*.

2. Cette collection a été acquise par le Musée du Louvre.

Environ un siècle avant J.-C., le poète Méléagre écrivait l'épigramme que voici : « L'Amour qui me possède est un joueur de ballon. A toi, Héliodore, il lance le cœur qui « palpite dans mon sein. Allons, laisse le désir prendre part au jeu. Que si tu me rejettes « loin de toi, je ne supporterai pas cet outrage aux lois de la palestre [1]. »

Le *cœur-ballon* de cette épigramme ne vaut-il pas *l'amour-flèche* du camée Delaporte? Après de telles constatations des libertés que les anciens prenaient avec les mythes, se scandalisera-t-on de voir une divinité s'asseoir, ou plutôt se coucher sur un monstre marin, sans songer à s'assujettir aux lois de la statique, et prendre une attitude téméraire pour une mortelle sur une monture marine de fantaisie qui se permet de se passer de nageoires aux pieds de devant?

J'arrive à la signature de notre camée. Sur ce point, je me sépare de ceux de mes devanciers qui l'ont crue antique. Séduits par la grâce de la composition de cette œuvre d'art, ainsi que par la beauté de son exécution, influencés à leur insu surtout par le respect de la possession d'état, ils ont oublié que la fabrication des fausses signatures, ce détail qui ajoute tant de prix à une œuvre d'art antique, avait été pratiquée sur la plus vaste échelle en Italie, à Florence surtout où il exista un cabinet célèbre par ses trompeuses richesses en ce genre. Bref, on n'avait pas examiné avec assez de défiance la signature de notre camée; on n'avait pas étudié avec assez d'attention la question des signatures, nouvelle il y a cinquante ans; enfin, comme il arrive trop souvent, on s'en était rapporté à l'archéologue qui le premier avait parlé de ce monument. Or, il faut l'avouer, si ce savant a rendu de nombreux et d'éminents services à l'archéologie classique, ainsi qu'aux antiquités nationales, parfois, emporté par un zèle irréfléchi, il produisait trop vite. Donc cette signature me paraît fausse; mais ce n'est pas pour les raisons alléguées par ceux qui l'ont condamnée, et surtout, ce n'est pas parce qu'elle est gravée en creux. Il y a six ans, j'émettais incidemment sur les signatures des œuvres de l'art ancien en général, et surtout sur celles des pierres gravées, l'opinion que si les signatures authentiques sont très rares sur les intailles grecques ou romaines, il n'existe peut-être pas un seul camée antique avec signature de bon aloi dans les collections de l'Europe. Voilà pour les signatures sur les camées antiques en général; quant à celle de notre camée en particulier, je ferai observer que si, l'attention éveillée par les critiques dont elle a été l'objet, on l'examine de près, on reconnaît qu'elle n'est pas tracée avec fermeté, et en même temps, avec M. le Dr Brunn, qu'il est singulier que les syllabes de *Glycon* occupent deux lignes, alors qu'il était facile d'écrire en une seule ce nom suggéré évidemment au falsificateur par la signature du sculpteur athénien auteur du taureau Farnèse. C'est du reste là le procédé souvent pratiqué par les fabricants de signatures; c'est ainsi, j'en suis convaincu, que le nom de *Boethus* qui se lit sur un petit camée représentant Philoctète blessé, publié pour la première fois, je crois, en

1. *Anthologie grecque;* Traduction de F. Dehèque. (V. t. Ier, p, 50, no 214.)

1809, par le comte de Choiseul-Gouffier[1], a été emprunté par un falsificateur au passage où Pline nomme un artiste de ce nom dont il sera fait mention ici même. Lorsque j'émettais cet avis sur la signature des pierres gravées, je n'oubliais pas le reproche d'inconséquence qui pouvait m'être adressé pour avoir enregistré sans sourciller dans mon Catalogue de 1858, cette même signature *Glycon* que je condamnais formellement, comme je la condamne encore aujourd'hui. Je l'oubliais si peu que je répondais d'avance à cette objection, en confessant qu'en 1858 je ne me croyais pas libre de dire ma pensée à ce sujet. Au moment où je publiais le *Catalogue des Camées du Cabinet des Médailles*, un sentiment de déférence que chacun comprendra me permit à peine de laisser entrevoir mon scepticisme à l'endroit des signatures d'artistes sur les camées, par une observation à propos de celle qui se lit sur le camée représentant un griffon, nº 16 de ce Catalogue, laquelle, disais-je, « pourrait bien avoir été ajoutée par une main moderne[2]. »

D'ailleurs, dans ce même rapport de 1880, je déclarais ne pas reconnaître une seule signature indubitable sur les 257 camées réputés antiques du Cabinet National, où après tout, il n'y en a que deux[3], et j'ajoutais que sur nos 1,756 intailles, où il n'y en a que neuf (bonne note pour la collection), je n'en admettais que quatre avec sécurité[4]. Aujourd'hui, endurci dans mon scepticisme à ce sujet, je regarde plus que jamais comme douteuses toutes les signatures soit en creux, soit en relief sur les camées, et en ce qui concerne les intailles, si je ne condamne pas les signatures des quatre pièces signalées par moi-même comme indubitables en 1880, je dois dire que de celles-ci mêmes, il n'en est qu'une qui doive être regardée comme obligatoirement authentique[5]. Je parle de la signature d'Evodus, sur l'aigue-marine représentant Julie, fille de Titus. Avant tout, il faut observer que, sur cette pierre, le nom d'Evodus n'est pas seul et au génitif, comme sur les trois autres où il faut supposer un sous-entendu comme ἔργον; ici, le nom propre, écrit à rebours, au nominatif et suivi d'un verbe, forme une phrase qui ne laisse pas prise à l'équivoque, ΕΥΟΔΟϹ ЕΠΟΙΕΙ, *Evodus a fait*, tandis que les noms au génitif et isolés, pourraient, en certains cas, être considérés, non comme la signature du lithoglyphe, mais comme indiquant une reproduction d'une œuvre célèbre de peinture ou de sculpture. Ainsi, ne pourrait-on pas supposer que notre *Achille citharède* soit une copie antique sur améthyste d'un tableau du peintre Pamphile, aussi bien que la cornaline avec la même signature, représentant le même sujet, de la col-

1. *Voyage pittoresque en Grèce*, t. I, pl. XVI, p. 155; Millin, *Galerie mythologique*, t. II, p. 94, pl. CXV, nº 604.

2. Sur ce fragment de camée on lit en creux les vestiges d'une signature : ΜΙΔΙΟΥ.

3. Celle de Glycon, nº 86, et celle du nº 16 cité tout à l'heure.

4. *Loc. cit.*, p. 332.

5. Ces quatre pierres sont l'*Achille citharide*, avec le nom de Pamphile, cat. de 1854, nº 1815; le *Taureau dionysique*, nº 1637, avec le nom d'Hyllus, qui, je le reconnais, est mal placé et mal gravé, ce qui n'empêche pas la pierre d'être admirable; le prétendu *Mécène* avec le nom de Dioscoride, nº 2077, et enfin la *Julie*, avec la signature d'Evodus.

lection des ducs de Blacas, aujourd'hui au *British Museum*. On sait que le peintre Pamphile, grand dessinateur suivant Quintilien, fut le maître d'Apelles selon Pline [1].

En parlant avec autant d'assurance de l'authenticité de la signature d'Evodus, je ne m'appuie ni sur l'aspect de la pierre où nous la lisons, ni sur mon appréciation du mérite de cette œuvre que chacun serait en droit de discuter, c'est sur sa présence dans le trésor de l'abbaye de Saint-Denis longtemps avant la renaissance de la glyptique. On le sait, cette aigue-marine, encore enrichie de sa vénérable monture du Moyen-Age, décorait un ancien reliquaire nommé, dit Félibien, l'*escrain* ou l'*oratoire de Charlemagne*, et l'*Escran* dans le seul de ces inventaires qui subsiste, celui de 1634, où je copie cette mention : « Sur le milieu de la creste de la bande d'en « hault un fermillet d'or attaché debout garny au milieu d'une grande aigue-marine à « teste de femme à la mode antique prisée quarante escus par ledit recollement que « les dits experts ont dit estre aigue-marine en forme d'antique qu'ils ont prisée « mil livres... m. [2] » On reconnaît parfaitement cette *teste de femme à l'antique* sur la planche de l'*Histoire de l'Abbaye de Saint-Denis*, où Dom Félibien a reproduit le reliquaire de Charlemagne [3]. Or, comme cette pierre est venue de Saint-Denis au Cabinet des Médailles en 1791, il est impossible d'en contester l'authenticité; quant à celle de la signature, elle est également certaine. En effet, pour en douter, il faudrait supposer l'absurde, c'est-à-dire qu'on l'aurait ajoutée dans le monastère même, au moment de la Renaissance. On peut donc résolument tenir la signature d'Evodus sur notre pierre comme inattaquable, et ceci est de grande importance; car cette pierre, fût-elle unique dans ces conditions, suffirait à nous apprendre que si les *dactylioglyphes* signaient rarement leurs œuvres, ce n'était pas que cela leur fût interdit, du moins partout et toujours, mais sans doute parce qu'ils ne prenaient ce soin que lorsqu'il s'agissait d'œuvres importantes, et c'était certes le cas lorsqu'Evodus terminait le portrait de la fille de Titus, de la nièce de Domitien, et cela sur une grande et belle matière. D'ailleurs, le le répète, je ne prétends pas affirmer que la pierre d'Evodus soit seule à posséder une signature authentique. Il m'en revient une autre en mémoire qui, comme celle-ci,

1. Quint. *De institut orator*, XII, 10. Pline, *Hist. Nat.* XXXV, 10. Déjà en 1858, *Cat. du Cab. des méd.*, j'indiquais rapidement cette conjecture sur laquelle je ne puis m'étendre ici.

2. *Archives Nationales*. (Registre LL 1327, f° 20 v°.) Cet inventaire en reproduisait sans doute de plus anciens, sauf les changements nécessaires. Sur cette question, voyez une note de Jules Labarte, *Histoire des Arts Industriels*, 2e édit., t. I, pl. 246.

3. Pl. IV, lettre C., p. 542. Le savant bénédictin ne parle pas de la signature d'Evodus dans sa brève description du reliquaire et de l'aigue marine qui en décorent le faîte, mais Doublet, qui dans son Histoire du célèbre monastère, publiée en 1625, c'est-à-dire bien avant celle de Félibien qui date de 1706, n'a pas omis cet intéressant détail, mais il a transformé, par inadvertance ΕΥΟΔΟϹ ΕΠΟΙΕΙ ou ΕΝΟΔΟϹ ΕΡΟΙΕΙ. Notons aussi que Doublet, qui reconnaît, comme plus tard Félibien, soit Cléopâtre, soit Julie, fille de Titus, sur notre aigue marine, a vu cette effigie en relief, « avec un très excel- « lent saphir blanc et grand, au faite d'iceluy escran, « auquel est relevée en bosse et en relief, l'effigie de la « reine d'Égypte Cléopâtre, ou selon l'advis d'aucuns, de « Julie, fille de l'empereur Titus. » Avoir fait un saphir blanc d'une aigue marine, et avoir vu en relief une effigie qui, en réalité, est en creux, ce sont erreurs matérielles qui indiquent simplement que le bon religieux n'a pu examiner à son aise ce joyau, qui n'était sans doute pas placé à la portée de sa vue lorsqu'il en a fait la description.

montre le nom de l'auteur suivi du *fecit* et, en outre, de l'indication de sa patrie. Je veux parler d'une intaille sur calcédoine qui, trouvée en 1860 dans les fouilles d'un tumulus situé près de Kertsch, dirigées par la commission impériale archéologique de Saint-Pétersbourg, a été publiée dans ses *Comptes-rendus*[1] par M. Stephani. Sur cette calcédoine, qui forme le chaton d'un anneau, est figurée en creux une *grue prenant son vol* avec cette inscription également en creux, dans le sens direct et en deux lignes :

ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ | ΕΠΟΙΕ ΧΙΟΣ
Dexamène de Chio a fait[2].

A moins de supposer qu'aucun des membres de la commission impériale n'assistait à la découverte et que, par suite de cette circonstance, la commission eût été victime d'une fraude, il faut admettre l'authenticité de cette signature, que l'on rencontre cependant avec étonnement sur une œuvre dont le sujet est de mince importance. Il est vrai qu'à en juger par la reproduction, cette pierre est d'excellent travail, ce qui aura pu déterminer l'artiste à y graver sa signature.

On trouverait encore une reproduction de cette intaille dans les *Antike gems and rings* de M. King[3]. J'indique ce livre parce que je crois devoir exprimer des doutes sur l'authenticité de deux autres pierres gravées signées par le même Dexamène qui y sont aussi reproduites. L'une de ces pierres représente *Vénus à sa toilette assistée par une suivante*; sur cette pierre, M. King ne montre pas d'hésitation, il la tient pour bonne; il n'en est pas de même de la seconde, qui représente un *Buste d'homme barbu*, dont il nous apprend que l'on a voulu faire un *Démosthènes*; de celle-ci, M. King parle avec inquiétude. Je la prends pour une falsification qui, à en juger par la reproduction, ne se sauve même pas par la beauté de l'exécution. La première, quoique plus habilement traitée, ne me plaît guère davantage, mais quant aux deux signatures ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ sans ΕΠΟΙΕΙ, je les crois fausses.

Il n'est pas possible de passer ici sous silence une pierre cent fois publiée[4], qui représente un buste de Minerve casquée qui d'abord fut pris pour un portrait d'Alexandre le Grand et qui porte une signature en quatre lignes. Si elle était authentique, cette signature serait d'un grand intérêt pour l'histoire des artistes grecs; elle nous ferait connaître un graveur nommé Eutychès, fils et élève de Dioscoride, l'un des quatre graveurs de pierres fines nommés par Pline[5], celui-là même qui grava le portrait d'Auguste sur la

1. Voyez année 1860, p. v, le récit de la découverte, et année 1861, le Mémoire de M. Stéphani, p. 147. La pierre est figurée pl. vi, nº 10.

2. Sur la forme ΕΠΟΙΕ pour ΕΠΟΙΕΙ, voyez Raoul Rochette, *Questions de l'histoire de l'art*, etc., p. 103, note 1, et Franz, *Element. epigrap. grec*, I, 1, p. 50, et II, 3, p. 127.

3. Édit. de 1870. (V. p. 112 et 407.) King, *Antike gems*, etc., p. 123 et 400. Voyez encore de M. King, au sujet des pierres de Dexamenos, *Catalogue of colonel Leake's engraved gems in the Fitz William Museum*, 1870. (V. p. 12, nº 6.)

4. Clarac mentionne les principales publications de cette pierre célèbre. (V. *Manuel de l'histoire de l'art*, t. III, p. 112, etc.) Il faut consulter aussi Müller und Wieseler, *Denkmaeler*, etc., 3e édit., t. II, p. 145, II, xix, nº 206.

5. *Hist. Nat.* XXXVII, I, 11.

pierre qui fut le troisième des cachets du premier des Empereurs et dont les successeurs continuèrent à faire usage au rapport de Suétone[1]; en même temps, cette signature nous apprendrait que cet Eutychès était d'Egée de Cilicie, et par cela même que cette ville était très probablement la patrie de Dioscoride; il en existe diverses leçons; en la supposant antique, elle aurait été ainsi conçue :

ΕΥΤΥΧΗϹ
ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ
ΑΙΓΕΑΙΟϹ ΕΠΟΙ
ΕΙ

ce qu'il faut nécessairement traduire, *Eutychès, fils de Dioscoride, d'Egée, a fait*[2].

Longtemps acceptée, la signature d'Eutychès ne trouva pas grâce devant Koehler qui déclara qu'elle déshonorait cette belle pierre[3], mais l'authenticité de cette signature trouva des défenseurs; cependant, elle serait restée suspecte, s'il ne s'était produit un évènement, sorte de *Deus ex machina*, qui parut décisif en sa faveur, la révélation d'un document des plus curieux. En 1853, M. de Rossi, l'illustre archéologue romain, découvrit au milieu des manuscrits de Cyriaque d'Ancône, à la Vaticane, la mention remontant à l'année 1445, d'une intaille sur cristal, représentant le portrait d'Alexandre le Grand, qui aurait été donnée par Cyriaque à un amiral vénitien *Bertutio Delphino*[4]. Selon ce document, on lisait sur cette pierre :

ΕΥΤΗΧΗϹ
ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ
ΑΙΓΕΛΙΟϹ ΕΠΟΙ
ΕΙ

Peu de temps après, M. de Rossi, continuant ses recherches fructueuses à la Vaticane, y découvrit, dans un autre recueil, une lettre manuscrite, en latin, comme la précédente mention, contenant des détails circonstanciés sur une pierre gravée qui ne peut être que celle dont parlait le premier document et la fit connaître à la même savante compagnie[5]. Je ferai remarquer cependant que si, cette fois, il est encore question d'un amiral vénitien, cet amiral n'est pas nommé *Bertuccio*, mais *Giovanni*, et que la transcription de la signature n'est pas identique à celle que l'on vient de lire. Voici cette seconde leçon :

ΕΥΤΥΧΗϹ
ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ
ΑΙΓΕΛΙΟϹ ΕΠΟΙ
ΕΙ

1. Suétone, *Auguste*, 50.
2. Cette forme de l'ethnique d'Aegée de Cilicie est celle des monnaies de cette ville. (Voyez Mionnet, t. III, p. 529 et suiv., et t. VII du Supplément, p. 152 et suiv.).
3. *Gesammelte Schriften*, etc. (T. III, p. 148.)
4. *Bullettino dell' Instituto di corrispondenza archeologica*. (V. année 1853, p. 26.) La communication fut faite à la séance du 17 décembre 1852, à l'Instiut de corresp. archéologique, à Rome, par le savant Dr Brunn, à qui M. de Rossi avait fait connaître sa découverte.
5. *Ibid.*, p. 53, séance du 20 janvier 1853.

Ici, l'H fautif du nom d'Eutychès est remplacé correctement par un Υ, ainsi que l'Α fautif de la dernière syllabe de ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ l'est par un Δ[1].

On me trouvera peut-être sceptique, je confesserai cependant que ces documents, pour remonter au XVe siècle, ne m'inspirent pas une confiance absolue à l'égard de la sincérité de cette signature trop intéressante. Je ne la condamne pas; j'expose simplement les motifs de mes inquiétudes. Et d'abord, si l'on usurpait le droit de juger seul un tel procès, encore faudrait-il avoir sous les yeux le corps du délit? Or, où est la pierre gravée mentionnée par les documents découverts par M. de Rossi?

Nul ne le sait. On ignore où elle est allée lorsqu'elle sortit des mains de l'amiral vénitien Delfin (*Bertuccio* ou *Giovanni*) ou de ses héritiers; on a supposé que c'est la pierre publiée par Stosch en 1724[2], comme se trouvant alors à Rome, dans la collection de la connétable Colonna, née princesse Salviati, et que ce pourrait être celle-là même qui arriva dans le célèbre cabinet de pierres gravées du troisième duc de Marlborough, où des merveilles étaient mêlées, ne l'oublions pas, à des monuments à bon droit suspects. Or, aucune de ces hypothèses n'est prouvée. Au sujet de la généalogie de la pierre Marlborough, dans l'article qui lui est consacré par l'auteur du texte du grand ouvrage contenant un choix des plus importants morceaux de cette collection, publié par le possesseur à la fin du XVIIIe siècle, on lit: « Voici ce qu'avait dit Stosch lui-même d'une pierre semblable ou, comme le pensent quelques-uns, de cette même pierre, etc. » Il est donc clair que le duc de Marlborough lui-même n'affirmait pas qu'il possédât la pierre de la connétable Colonna, et ceci serait-il prouvé, qu'il ne le serait pas que celle-ci venait de l'amiral vénitien mentionné par Cyriaque d'Ancône.

On trouvera la pierre en question figurée dans les *Marlborough gems*, planche XII du tome II, où l'inscription a été reproduite ainsi par le graveur :

ΕΥΤΤΧΗϹ
ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ
ΑΙΓΙΑΙΟϹ

On remarquera que ce graveur, qui a fait un Τ du second Υ d'Eutychès, a omis à la troisième ligne les lettres ΕΠ (reste d'ΕΠΟΙΕΙ) qui se trouvaient cependant sur la pierre,

1. Je n'exposerai pas tous les dits et contredits relatifs à cette pierre gravée; je renverrai seulement à l'excellent ouvrage du docteur Brunn, *Geschichte der grieschischen Künstler*, t. II, p. 499, et à celui plus récent de M. King, *The Handbook of engraved gems*, p. 284.

2. Stosch, *Gemmæ cælatæ*, etc., pl. XXXIV. Cet auteur donne à la pierre Colonna le nom d'améthyste blanche; M. Maskelyne (n° 13 du catalogue cité plus loin des *Marlborough gems*), celui d'améthyste pâle; ce n'est pas ce qui s'opposerait à ce que l'on identifiât la pierre de cristal des documents du XVe siècle avec celle de Stosch. M. Maskelyne est, du reste, du nombre des savants qui croient, sans l'affirmer, que l'exemplaire Marlborough est celui que mentionnent les documents découverts par M. de Rossi. (V. p. 14 dudit catalogue.) M. King, cité par M. Maskelyne, parait avoir eu deux avis à ce sujet; en tous cas, dans son *Handbook* de 1860, p. 286, il ne croit pas à l'authenticité de la signature sur la pierre Marlborough. On multiplierait de semblables citations sans profit; le fait est qu'il est difficile aujourd'hui de reconstituer l'histoire de la pierre que l'amiral vénitien montrait, au XVe siècle, à un am au cours d'une navigation, d'après les documents découverts par M. de Rossi.

car si l'auteur du texte n'a pas transcrit l'inscription, il l'a traduite dans le titre de l'article : « Minerve, ouvrage d'Eutychès, Egéen, fils de Dioscoride[1]. » M. Maskelyne, dans son catalogue de la collection Marlborough, publié en 1870, a reproduit ainsi cette inscription :

ΕΥΤΥΧΗϹ
ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ
ΑΙΓΙΑΙΟϹ ΕΠ

et l'on peut s'en rapporter à ce savant aussi fin connaisseur que consciencieux[2].

Voici bien des incertitudes, soit sur la pierre possédée par l'amiral Delfin qui paraît perdue, soit sur le texte de l'inscription dont nous avons diverses leçons et qui donnerait tant d'intérêt à ce monument si son authenticité était démontrée, ce qui n'a pas encore été fait, selon moi, et ce qui explique les doutes que j'ai conçus à son sujet et par conséquent à celui de la pierre Marlborough, doutes sur lesquels il me faut m'expliquer.

En Italie, au xv[e] siècle, nous ne sommes pas en plein Moyen-Age, comme en France, à Saint-Denis, à l'époque reculée qui vit exécuter la vénérable monture de la pierre d'Evodus. En 1445, on était dans la ferveur de la Renaissance des lettres et des arts ; à Florence et à Venise régnait le plus vif enthousiasme pour l'érudition et particulièrement pour le grec. A cette époque, il y avait déjà cinq ou six ans que Pisano, le grand médailleur de Vérone, avait modelé la médaille de l'empereur Jean VII Paléologue, laquelle date nécessairement de 1438 ou 1439, époque du séjour de ce prince en Italie où il était venu pour le fameux concile de Florence et de Ferrare. On le sait, sur cette curieuse médaille que l'auteur a signée en latin et en grec, on lit les noms et les titres du personnage représenté, en grec et avec les accents[3].

Un peu plus tard, mais toujours au xv[e] siècle, le peintre vénitien Jean Boldù signait aussi parfois ses médailles en grec[4], et c'est en cette langue que nous lisons sur une médaille le nom de l'érudit Vénitien du xv[e] siècle, André Contrario[5]. Dans un pareil milieu, serait-il surprenant que la signature en question eût été ajoutée sur une pierre peut-être antique, soit par les soins d'un de ces érudits, qui croyaient servir la science en fabriquant de l'antique, soit moins innocemment par un faussaire en vue d'avantages

1. Le texte de cet ouvrage est en latin et en français. En voici le titre dans notre langue : « *Choix des pierres gravées du cabinet du duc de Marlborouch.* » 2 vol., in-f° sans date. La publication paraît avoir été commencée en 1780, et n'aurait été terminée qu'en 1791.

2. « *The Marlborough gems being a collection of works « in cameo and intaglio formed by George third duke of « Marlborough, catalogue by M. H. Nevil Story Maskelyne*, etc. (London, 1870, 1 vol. in-8°.) — On m'écrit de Londres que la collection Marlborough, dont la vente aux enchères fut annoncée en 1875 par un catalogue abrégé de celui de M. Maskelyne, a été acquise en bloc 45,000 livres sterling, soit 1,125,000 fr., par M. Bromilow de Battlesdon, Bedfordshire.

3. On en peut voir une bonne reproduction dans le *Trésor de numismatique*, *méd. ital.*, 1[re] part., pl. x, n° 2. Cette médaille est mentionnée dans les *Médailleurs italiens* de M. Armand, t. I, p. 36 de la 3[e] édition.

4. *Trés. de num*, *méd ital.* 1[re] p. pl. x, n° 2. — Armand, *Les Médailleurs italiens* (2[e] édit., t. I, p 36).

5. *Trés. de num. méd. ital.*, pl. xii, n° 2. — Armand, *Les Méd. ital.* (t. II, p. 37).

pécuniaires, soit enfin comme dans le cas du Cupidon de Michel-Ange, par un artiste entraîné par l'envie de se jouer de la crédulité des amateurs? Ne citerait-on pas des faits de ce genre, même à notre époque? De tout ceci, je conclus que l'authenticité de la signature d'Eutychès, fils de Dioscoride, n'est pas formellement démontrée par sa mention dans les documents, d'ailleurs si curieux, découverts par M. de Rossi et que je suis tenté cette fois de donner raison à Kœhler. Je le répète, l'incertitude où nous sommes sur le sort actuel de la pierre gravée qui y est mentionnée ne permet pas d'approfondir cette question.

Quoi qu'il en soit, que la signature d'Eutychès soit authentique ou non, il est avéré que si les pierres gravées furent rarement signées dans l'antiquité, cependant elles le furent parfois. Je l'ai déjà dit, l'existence de la pierre d'Evodus suffirait à prouver l'exactitude de cette assertion. Peut-on citer un fait analogue en faveur de l'authenticité des signatures relevées sur des camées antiques? Sans déclarer que ce soit chose impossible, je dois dire que ma mémoire ne m'en fournit pas un seul exemple. Il n'y a pas de signature sur les grands et illustres camées des Cabinets de Paris[1], de Vienne[2], de Saint-Pétersbourg[3], de la Haye[4]; il n'y en a pas non plus sur ces admirables coupes de matières précieuses que l'on conserve à Paris[5], à Naples[6], dans le trésor de Saint-Maurice-d'Agaune[7]; il n'y en a pas non plus sur celle qui a longtemps appartenu à la maison de Brunswick[8], et cependant plusieurs de ces merveilleux joyaux nous étant parvenus entiers, on ne peut supposer que si nous n'y voyons pas de signature, ce n'est pas qu'elles aient été gravées dans les parties détruites de ces monuments. Non, il faut croire que peut-être les signatures se trouvaient sur les montures de ces œuvres remarquables, ou bien que l'on négligeait souvent de signer, enfin que le temps, *edax rerum*, nous a envié les plus belles, celles qui étaient signés; mais il est certain que les anciens artistes signaient parfois, non seulement les pierres, mais les monnaies et même les pièces d'orfèvrerie. Athénée ne cite-t-il pas une coupe sur laquelle on lisait : « Le » dessin est de Parrhasius, le travail de Mys; il représente la ruine de la haute Ilion » que prirent les Eacides[9]. » Et cependant nous n'avons pas, que je sache, une seule signature sur les vases d'argent parvenus jusqu'à nous.

Toutefois les raisons de ces deux faits incontestables, la rareté des signatures sur les pierres en creux, et leur rareté plus grande encore sur les camées sinon leur absence absolue, resteront sans doute toujours incertaines; mais, rapprochement singulier, on

1. *Cat. de* 1858, n° 188. *Trésor de num., Iconog. des Emp. romains*, pl. XII.

2. Eckhel, *Choix*, etc., pl. I, p. 1. *Trésor. de num. Iconog. des Emp. rom.*, pl. VIII et I.

3. Visconti. *Iconog. grecque*, pl. LII, t. III, p. 209.

4. *Notice sur le Cabinet des médailles, et des scènes gravées de S. M. le roi des Pays-Bas*, par J.-C. de Jouge, directeur du cabinet de La Haye; 1825, 1 vol. in-12. V. 1er supplément daté de 1824, p. 14.

5. *Catalogue de 1858*, n° 279.

6. Millingen *Ancient unedited monuments*, 11e série, p. 33, pl. XVII (2 vol., in-f°, 1882).

7. Ed. Aubert. *Le trésor de Saint-Maurice d'Agaune*, p. 151, pl. XVI et XVII.

8. *Mysteria Cereris et Bacchi in vasculo ex uno onyche*, etc., *à J. Eggelingio*, etc.

9. Athénée, XI, 20, t. IV, p. 215 de l'édit. de Schweighauser.

pourrait faire des remarques semblables au sujet des œuvres de la glyptique dans les temps modernes. Je ne me souviens pas d'avoir jamais rencontré soit un camée soit même une intaille du Moyen-Age ou de la Renaissance signés, et cependant il est bien des monuments appartenant à la première et surtout à la seconde de ces périodes qui auraient mérité de l'être, tandis que, de ces époques nous connaissons des signatures sur des objets appartenant à d'autres branches de l'art avec signatures, ne serait-ce que le ciboire d'Alpais du Louvre[1].

Je citerai, entre autres, un grand et beau camée du Cabinet de France, représentant notre François I[er], que j'ai attribué à Matteo del Nassaro[2], le célèbre graveur de monnaies et de pierres fines, deux professions souvent réunies par le même artiste, eh bien! ce camée qui, exceptionnellement, porte, gravé en creux, le nom du personnage représenté, l'artiste n'a pas songé à le signer.

La plus ancienne signature que je connaisse sur une pierre gravée en Occident, dans les temps modernes, date de l'époque de Louis XIII. J'ai eu la bonne fortune de rencontrer cette signature sur un saphir gravé selon moi en 1625 et où je reconnais Maurice de Nassau. Cette signature, qui n'est indiquée que par des initiales, je l'ai attribuée au sculpteur et médailleur Guillaume Dupré[3]. Habitué à signer ses médailles afin de s'en réserver la vente, Dupré, faisant une incursion sur le domaine des graveurs en pierres fines, a gravé sur cette intaille et, je le crois, sur d'autres, ses initiales suivies du sigle de *fecit*, G. D. F. En ce qui concerne les camées, il faut descendre plus bas pour trouver des signatures. Je n'ai pas souvenir de camées signés antérieurs à ceux de Jacques Guay et de son élève, la marquise de Pompadour[4].

Ceci me ramène à m'expliquer sur l'un des arguments allégués par les savants qui ont contesté l'authenticité de notre camée et nié celle de sa signature. On a reproché à cette signature d'être en creux; j'admets avec ces savants que la signature *Glycon* a été gravée par une main moderne; mais, d'une part, ceci n'entame pas l'authenticité du camée lui-même, et de l'autre, ce n'est pas parce qu'elle est en creux que je la condamne avec eux; c'est parce qu'elle est mal gravée, maladroitement disposée, et surtout parce que je ne connais pas encore une seule signature incontestable sur un camée antique. Loin de croire qu'il ne faut accepter pour sincères sur les camées que des signatures en relief, je tiens pour modernes celles de cette classe que l'on voit sur plusieurs camées célèbres; bien plus, ces signatures me rendraient suspects ces camées eux-mêmes s'il fallait penser avec quelques auteurs qu'il est impossible d'en ajouter de telles après coup. Le caractère essentiel de la signature, c'est la modestie, presque

1. M. de Laborde. *Notice des émaux, etc. du musée du Louvre*, n° 31.

2. Catalogue de 1858, n° 325. Cf. *Trésor de numismatique. Bas-reliefs et ornements*, pl. XVI, n° 3.

3. *Guillaume Dupre, graveur en pierres fines*, par A. Chabouillet, dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, juillet, 1875; et *Nouveaux Documents* dans les *Nouvelles Archives de l'art français*, 1880, p. 182 à 189.

4. Catalogue de 1858, camée de Louis XV, signé *Guay f. 1753*, n° 350. Le *Génie de la musique*, petit camée signé *Pompadour f.*, n° 358, etc.

la dissimulation, d'où vient surtout que lorsqu'on signe une pierre, c'est en creux et ne caractères fort menus. De même sur les statues antiques, où l'on connaît un certain nombre de signatures réputées authentiques, on les trouve toujours cachées sur un accessoire où elles sont également gravées en creux et en caractères relativement menus. Sans sortir du Musée du Louvre, j'en citerai quelques exemples. La signature d'Agasias, fils de Dosithée, d'Éphèse, n'est-elle pas discrètement placée sur le tronc d'arbre support du *Héros combattant* si connu sous le nom de *Gladiateur Borghèse*? N'en est-il pas de même des signatures d'Héraclide et de son collaborateur (Harmatios?) du *Héros au repos* restauré en *Mars*? de celle de Cléomène, fils de Cléomène, d'Athènes, gravée sur l'écaille de la tortue du *Mercure*, longtemps dénommé *Germanicus*? de celle d'Ophélion, fils d'Aristonidas, qu'il faut chercher au revers de la cuirasse, support d'une statue romaine dite de *Sextus Pompée*?

(*A suivre*). ANATOLE CHABOUILLET

CHRONIQUE

Dans la séance du 4 juin de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, M. Schlumberger a présenté un grand et superbe plateau d'argent antique, rapporté de Milan par M. Piot. Il a 40 centimètres de diamètre et pèse 3 kilos 150 grammes environ ; il appartient à la classe des *missoria*, grands plats d'argent destinés à figurer dans les festins de l'époque impériale. On en connaît une dizaine qui sont tous célèbres, et Longpérier en a publié deux dans la *Gazette archéologique* de 1879. Divers textes nous ont conservé le souvenir de quelques autres qui, au moyen-âge, faisait partie de trésors royaux et des trésors d'églises. Le sujet représenté sur le missorium de M. Piot est la lutte d'Hercule et du lion de Nemée. L'Hercule rappelle à M. Piot les traits de certains empereurs de la fin du deuxième et du commencement du troisième siècle. On pourrait plutôt, suivant M. Schlumberger, fixer la date du présent objet à l'époque de la tétrarchie.



M. Ravaisson a récemment rendu compte à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (4 juin 1886) de la visite qu'il a faite aux ruines découvertes au sommet du Puy-de-Dôme. Ces ruines sont celles d'un temple consacré à Mercure, le principal dieu de la Gaule. Des fouilles ont d'abord été opérées aux alentours, mais maintenant les débris qui en proviennent sont abandonnés sans défense à la fantaisie de tous les visiteurs. M. Ravaisson croit qu'il serait utile de prendre des mesures protectrices pour sauver des documents aussi précieux.



M. Al. Bertrand vient d'enrichir le musée de Saint-Germain du moulage d'un poignard gaulois dont l'original se trouve au musée de Vienne (Autriche) et a été découvert dans une tombe du Noricum. Cette arme remonte pour le moins au troisième siècle avant Jésus-Christ, c'est-à-dire à l'âge héroïque de nos pères, celui où ils promenaient leurs armes victorieuses en Italie, en Grèce et en Orient. L'influence de l'art oriental, greffé sur un art plus barbare, se fait vivement sentir dans l'ornementation de ce poignard, où à côté de grenats, on remarque de grossières représentations de serpents et de figures anciennes du travail le plus primitif.



Il y a quelques semaines, on a troué à Apt, dans la propriété de M. Reboulin, à huit mètres de profondeur, des substructions antiques avec une série d'objets remontant à l'époque romaine. Il y avait vingt-six objets en bronze, savoir : une lampe à trois becs, sept vases avec anses et becs relevés, douze œnochoés de formes variées, ornées de figures d'animaux, de palmettes et mascarons, six bassins ou chaudrons. Sur la lampe on lit l'inscription : GENIO. COL. GIVLIVS. VALIDVS. EX. VOTO. Parmi les vases, il en est qui ont jusqu'à 0^{m} 35 de diamètre sur 0^{m} 20 de haut. Ces beaux spécimens de la métallurgie antique étaient dorés. Une monnaie de Constantin le Grand a été trouvé dans ce dépôt.



Dans une petite collection d'antiquités chypriotes vendues le 29 avril dernier, à l'Hôtel Drouot, par les soins de MM. Rollin et Feuardent, experts, nous avons remarqué une œnochoé en terre émaillée, portant sur la panse, au dessous du col, la légende : ΒΑϹΙΛЄωϹ·ΠΤΟΛЄΜΑΙΟΥ·ΦΙΛΟΠΑΤΟΡΟϹ, en deux lignes écrites avant la cuisson du vase et avant que la couche d'émail y ait été appliquée. Ce vase, trouvé à Curium, dans un grand tombeau, ne paraît pas être antérieur à l'époque romaine ; il a été adjugé à M. Hoffmann pour le prix de 910 francs.



M. Edmond Pottier, qui a publié dans la

Gazette archéologique (1885) une étude sur les lécythes attiques du Cabinet des Médailles, a lu devant l'Académie des Inscriptions (30 avril) un travail sur un lécythe blanc attique du Musée du Louvre qui représente une scène de combat entre un fantassin et un cavalier. Les représentations étrangères aux détails des cérémonies funéraires étaient très rares sur ces vases, exclusivement réservés aux sépultures. M. Pottier montre que ce monument appartient au cycle connu des sujets funéraires et qu'on le trouve souvent sur les reliefs en marbre de l'intérieur des nécropoles. Ce lécythe doit appartenir à la première partie du quatrième siècle avant Jésus-Christ.

* * *

Un débat s'est élevé à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (30 avril) au sujet de la provenance de l'étain dans l'antiquité. Dans son livre sur *Ilios*, M. Schliemann indique le Caucase comme lieu d'origine de l'étain dont se servaient les Assyriens-Chaldéens et les Egytiens. M. Germain Bapst ne croit pas que depuis les investigations auxquelles il s'est livré à cet égard dans un récent voyage au Caucase, il soit possible de persister dans cette doctrine historique. Jamais aucune mine d'étain n'a dû exister dans cette contrée. Suivant lui, c'est de la presqu'île de Malacca que devait arriver, par caravane, l'étain dont la haute antiquité faisait usage. L'opinion de M. Bapst est combattue par MM. Oppert et A. Maury.

* * *

Une découverte qui présente un certain intérêt pour l'archéologie ecclésiastique de l'époque lombarde, vient d'être faite près de Ravenne. On a mis au jour un tombeau d'un évêque paré de tous ses ornements ecclésiastiques. Le tout malheureusement a été dispersé par les paysans qui ont fait cette découverte. Néanmoins des fragments très précieux ont pu être sauvés. Parmi eux figure la couverture d'un livre, sur laquelle sont représentés un évêque, et une femme portant un vase en forme d'agneau; la tête de l'agneau est surmontée d'une croix.



VENTE DE LA COLLECTION CH. STEIN. — Du 10 au 14 mai, a eu lieu à Paris la vente de la collection Ch. Stein. Cette collection bien connue des amateurs parisiens était fort riche en objets d'art du Moyen-Age et de la Renaissance. Il en a été publié avant la vente un somptueux catalogue illustré de nombreuses planches. Nous donnons ici les prix d'adjudication des principaux objets.

N° 1. Tau en bois sculpté, Italie, XIIIe siècle, 1,350 fr. — N° 8. La Vierge et l'enfant Jésus, bois français, commencement du XIVe siècle, 3,900 fr. — N° 11. Saint Jacques et saint Michel, bas-relief allemand, bois, XVe siècle, 4,400 fr. — N° 21. La Vierge et l'Enfant Jésus, ivoire, XIIe siècle, 3,450 fr. — N° 22. La Vierge et l'Enfant Jésus, ivoire, XIIIe siècle, 7,700 fr. — N° 23. Rétable, ivoire, XIIIe siècle, 9,700 fr. — N° 36. Saint Jean-Baptiste, statue en marbre, France, commencement du XVIe siècle, 6,000 fr. — N° 53. Mors de cheval en bronze émaillé, XIIIe siècle, 4,000 fr. (Acquis par le Musée de Cluny.) — N° 54. Crosse émaillée, Limoges, XIIIe siècle, 3,700 fr. — N° 56. Navette à encens émaillée, Italie, XIVe siècle, 1,200 fr. — N° 64. La Vierge et l'Enfant Jésus, émail peint sur argent attribué à Nardon Pénicaud, 1,520 fr. — N° 72. Un triomphe, émail peint sur fond blanc, commencement du XVIe siècle, 2,580 fr. — N° 73. Enseigne de chapeau, émail peint sur fond blanc, commencement du XVIe siècle, 930 fr. (Ces deux derniers émaux ont été acquis par le Musée du Louvre.) — N° 81. Grand pot à reflets métalliques, de la fabrique de Gubbio, 11,100 fr. — N° 82. Coupe de la même fabrique, 18,000 fr. — N° 83. Deux vases à grotesques sur fond blanc signées *Oratio Fontana*, 67,000 fr. — N° 96. Grand vase hispano-moresque, XIVe siècle, 8,250 fr. — N° 97. Salière en faïence d'Oiron, 12,000 fr. — N° 99. Coupe en verre arabe, XIIIe siècle, 12,000 fr. — N° 101. Buire en verre bleu, Venise, XVe siècle, 13,000 fr. — N° 122. Boîte à sceau en cuivre gravé et doré à l'effigie et aux armes de Louis XII, 2,090 fr. (Cette boîte n'a certainement pas servi, comme on l'a prétendu, à renfermer les sceaux du roi, mais a été fabriquée pour protéger le sceau en cire appendu à un acte.) — N° 152. Agnus Dei en argent doré, XIVe siècle, 610 fr. (Acquis par le Musée de Cluny.) — N° 155. Bijou italien du XVIe siècle, Mars et Vénus, 14,500 fr. — N° 156. Apollon et Marsyas, médaillon en or repoussé, Italie, XVIe siècle, 17,500 fr. — N° 181. Le Calvaire, cristal de roche gravé par Giovanni Bernardi de Castelbolognese, 2,050 fr. — N° 192. Autel portatif, Allemagne, XIIe siècle, 1,420 fr. (Musée de Cluny.) — N° 193. Calice en argent, Allemagne, XIIe siècle, 8,000 fr. — N° 194. Calice et patène en argent, Espagne, XIIe siècle, 7,100 fr. (Musée du Louvre.) — N° 199. Baiser de paix, orné d'un nielle, por-

tant les armes des Pandolfini et des Neroni, Florence, xvᵉ siècle, 10,000 fr. — N° 201, Calice orné d'émaux peints, Italie, xvᵉ siècle, 1,820 fr. (Musée du Louvre.) — N° 210. Vidrecôme en vermeil, Allemagne, xviᵉ siècle, 2,550 fr. — N° 215. Horloge en cuivre gravé, Vienne, 1568, 15,000 fr. — N° 216. Horloge en forme de nef, Augsbourg, xviᵉ siècle, 10,000 francs. — N° 217. Horloge en cuivre, Marseille, xviᵉ siècle, 7,000 fr. — N° 225. Coffret en cuir peint, France, fin du xvᵉ siècle, 6,500 fr. — N° 230. Buste d'Annibal Caro, bronze, 7,300 fr. — N° 232. Chenets en bronze, Italie, xviᵉ siècle, 14,700 fr. — N° 241. Triptyque orné de 64 miniatures, travail flamand, xvᵉ siècle, 11,000 fr. — N° 248. Table en noyer sculpté, France, xviᵉ siècle, 5,500 fr. — N° 351. Deux colonnes antiques en porphyre, 22,000 fr. — N° 352. Deux vases en porphyre, 19,500 fr. — Nᵒˢ 400-401. Deux tapisseries des Gobelins d'après Audran, Flore et Zéphyre et la course d'Atalante, 27,500 fr. — N° 402. Tapisserie de Beauvais, époque Louis XV, l'enlèvement d'Europe, 32,000 fr.

Le total des enchères pour les 411 numéros de la vente s'est élevé à 1,298,000 fr.

BIBLIOGRAPHIE

85. Adami (R.). Architektonik d. muhamedanischen und romanischen Stils. 1. Hälfte. Hanovre, Helwing, in-8°.

86. Anderson (J.). Scotland in Pagan Times, the Bronze and Stone Ages : The Rhind Lectures in Archæology for 1882, Edimbourg, Douglas, in-8°.

87. Bachofen (J.-J.). Antiquarische Briefe vornemlich zur Kenntniss der ältesten Verwandtschaftsbegriffe. 2ᵉ Bd. Strasbourg, Trubner, in-8°.

88. Barbier de Montault (X.). Le Saint-Clou à la cathédrale de Toul. Nancy, 1886, impr. Crépin Leblond, in-8°, 31 p., et pl.

89. Belsheim (J.) Codex Vindobonensis membranaceus purpureus literis argenteis aureisque scriptus. Antiquissimae Evangeliorum Lucae et Marci translationis latinae fragmenta. Leipzig, Weigel, in-8°.

90. Boetticher (A.). Olympia, das Fest und seine Stätte. Nach den Berichten der Alten und den Ergebnissen der deutschen Ausgrabungen. Berlin, Springer, in-8°.

91. Boutillier (L'abbé). La verrerie et les gentilhommes verriers de Nevers. Nevers, imp. Vallière, 1886, in-8°, x-167 p. et pl.

92. Brockhaus (H). De sculptura von Pomponius Gauricus mit Einleitung und Uebersetzung. Leipzig, Brokhaus, 1886, in-8°.

93. Brugsch (H.) et Dumichen (J.). Recueil de monuments égyptiens. 6ᵉ partie. Leipzig, Hinrich, in-4°.

Inhalt : Geographische Inschriften altägyptischer Denkmäler. An Ort und Stelle gesammelt und mit Übersetzung und Erläuterung hrsg. v. J. Dümichen. 4ᵉ Abtheilung. Leipzig, Hinrich, in-4°.

94. Campori (G.). Pittori degli Estensi nel secolo XV. Modène 1886, Vincenzi, in-8°.

95. Cardaillac (X. de). Les tumulus sépultures d'Arsacq et de Thèze. Dax, 1886, impr. Justère, in-8°, 11 p.

96. Cardevacepe (A. de). Notice sur les vieilles enseignes d'Arras. Arras, 1886, imp. de Sède, in-4°, 39 p.

97. Catalogue du musée archéologique d'Angoulême. Angoulême, imp. Chasseignac, 1886, in-8°, 70 p. gr.

98. Chefs-d'œuvre de la gravure sur bois. Reproduction en fac-similé par A. Pilinski et fils. La Grande danse macabre (Paris, 1490). Paris, Labitte, 1886, in-4°, 32 p. et 24 gr.

99. Clement (Clara E.). An Outline History of Sculture for Beginners and Students With. Complete Indexes. Illust. New-York, in-8°.

100. Collignon (Maxime). A Manual of Greek Archæology. Translated by John Henry Wright. Illust. Londres, Cassell, in-8°.

101. Collitz (H.). Sammlung der griechischen Dialekt-Inschriften. Hrsg. v. H. Collitz. 2. Bd. 1. Hft. Göttingue, Vandenoeck et Ruprecht, in-8°.

Inhalt : Die epirotischen, akarnanischen, aetolischen, aenianischen und phthiotischen Inschriften v. A. Fick. Die lokrischen u. phokischen Inschriften v. F. Bechtel.

102. Colomb (L.-C.). François Mansard et Jules Hardouin dit Mansart. Paris, Hachette, 1886, in-18, 36 p., grav.

103. Derenbourg (Joseph) et Derenbourg (Hartwig). Les inscriptions phéniciennes du temple de Seti à Abydos, publiées et traduites d'après une copie inédite de M. Sayce. Paris, Leroux, 1886, in-4° de 43 pp. et 4 pl.

A la fin de 1883, M. Sayce, visitant le temple construit par Séti Ier à Abydos, dans la Haute-Egypte, y copia toutes les inscriptions phéniciennes dont une partie seulement avait été relevée par Deveria et Brugsch. Ces textes, très courts, au nombre de 61, et qui ne figurent pas dans le *Corpus inscriptionum semiticarum*, sont des ex-votos mentionnant le nom de celui qui fait le vœu, le nom de son père, et celui de la divinité : *un tel*, fils de *un tel*, à Baal. Un certain nombre de ces noms propres sont fort intéressants pour la philologie sémitique ; les savants commentateurs se sont attachés particulièrement à faire ressortir ce point de vue et ils ont bien caractérisé leur œuvre quand ils disent en terminant : « L'onomastique seule retirera quelque profit de notre travail et avec elle la science des religions, car les noms sémitiques sont souvent théophores et justifient le fameux adage : *nomina numina.* »

E. BABELON.

104. Euting (J.). Nabatäische Inschriften aus Arabien. Berlin, Reimer, in4°.

105. Farabulini. Archeologia ed arte rispetto a un raro monumento greco conservato nella badia di Grottaferrata. Rome, 1886, in-8°.

106. Friedensburg (F.). Schlesiens Münzen und Münzwesen vor dem J. 1220. Berlin, Lehmann, in-8°.

107. Frizzoni (G.). Collezione di quaranta disegni scelti dalla raccolta del senatore Giovanni Morelli. Milan, Hœpli, 1886, in-8° et 40 pl.

108. Gaidoz. L'art de l'empire gaulois. Paris, Leroux, 1886, in-8°, 20 p. et pl.

109. Geymuller (H. de) et A. Widmann. L'architecture de la Renaissance en Toscane. Munich, 1886, Bruckmann, in-f°.

110. Gilbert (G.). Handbuch der griechischen Staatsalterthümer. 2e (Schluss)-Bandd. Leipzig, Teubner, in-8°.

111. Hampel (J.). Der Goldfund v. Nagy-Szent-Miklos, sogenanter Schatz des Attila. Beitrag zur Kunstgeschichte der Völkerwanderungsepoche. Budapest, Kilian, in-8°.

112. Hauser (A.) Säulen-Ordnungen. Wandtafeln zum Studium der wichtigsten architektonischen Formen der griech. u. röm. Antike und der Renaissance. Vienne, Hölder, in-fol.

113. Holwerda (A.-E.-J.). Die alten Kyprier in Kunst u. Cultus. Leide, Brill, in-8°.

114. Jewitt (L.) and Head (B.-V.). English Coins and Tokens. With a Chapter on Greek and Roman Coins. Londres, Sonnenschein, in-8°.

115. Joppi (Vinc.). Di alcune opere d'arte in San Daniele del Friuli. Udine, Seitz, 1886, in-8°.

116. Jordan (H.). Topographie der Stadt Rom im Alterthum. 1. Bd. Berlin, Weidmann, in-8°.

117. Klenze (L. von). Antike Framente, in 3 phototyp. Bildern zusammengestellt. Munich, in-f°.

118. Laffetay (Abbé J.). Notice et description sur la tapisserie dite de la reine Mathilde exposée à la Bibliothèque de Bayeux. 4e éd. Bayeux, 1886, imp. Payan, in-8°, 81 p., vign.

119. Le Blant (Ed.). Les sarcophages chrétiens de la Gaule, Paris, Imp. Nat. 1886, in-4°, xxiv-151 p. et 59 pl.

120. Le Gentil (C.). Eglise Saint-Nicolas-sur-les-Fossés en Arras (xiie siècle-1885). Arras, impr. de Sède, 1886, in-8°, 217 p.

121. Leith (John). An Answer to Professor Piazza Smyth's Questions as to the Meaning of the Great Pyramid of Egypt. Londres, Simpkin, in-8°.

122. Lermolieff (Ivan). [Morelli]. Le opere di maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino : saggio critico... tradotto dal tedesco in italiano. Bologne, Zanichelli, in-8°, 471 p.

123. L'Estourbeillon (Cte Régis de). Une maison d'Angers au xvie siècle (1542-1623). Nantes, imp. Forest, 1886, in-8°, 16 p.

124. Lindsay (Lord). Sketches of the History of Christian Art. 2nd ed. Londres, Murray, in-8°.

125. Mantovani (G.). Notizie archeologiche bergamasche. Bergame, 1885, in-8°.

126. Ménant (J.). Les pierres gravées de la Haute-Asie. Recherches sur la glyptique orientale. 2e partie. Paris, Maisonneuve, 1886, in-8°, iii-276 p. fig. et pl.

127. Menge (R.). Einführung in die antike Kunst. Leipzig, Seemann, in-8° et atlas in-f°.

128. Muntz (E.). A Short History of Tapestry, from the Earliest Times to the End of the Eighteenth Century. Trans. by Louisa Jane Davis. (Fine Art Library.) Londres, Cassell, in-8°.

129. Nicole (L.). La Vierge au sein, dite de l'Incarnation, ou la madone allaitant l'Enfant Jésus, chef-d'œuvre inédit de Raphaël, découvert en juin 1885, à Lausanne. Lausanne, 1885, Bridel, in-8°.

130. Pauli (C.). Altitalische Forschungen. I. Die Inschriften nordetrukischen Alphabets. Leipzig, Barth, in-8°.

131. Pauwels (G.) und Grosse (Th.). Wandgemälde in der Fürsten- u. Landesschule St. Afra zu Meissen. Mit erläut. Texte v. P. Schumann. Dresde, Gutbier, in-f°.

132. Richter (O.). Uber antike Steinmetzzeichen. Programm zum Winckelmannsfeste. Berlin, Reimer, in-4°.

133. Schliemann (H.). Tiryns. Der prähistor. Palast der Könige v. Tiryns. Ergebnisse der neuesten Ausgrabgn. Leipzig, Brockaus, in-8°.

134. Schliemann (Henri). Tirynthe. Le palais préhistorique des rois de Tirynthe. Illustré d'une carte, de 4 plans, 24 pl. en chrom. et de 188 grav. Paris, Reinwald, in-8°, 1885.

Cet ouvrage précédé d'une longue préface (65 pages) de M. F. Adler, et augmenté d'appendices dus à MM. W. Dœrpfeld, E. Fabricius et Otto Helm, renferme la relation des fouilles exécutées à Tirynthe près d'Argos, par M. Schliemann, en 1884 et 1885. Le célèbre explorateur de la Grèce homérique raconte par le menu les détails, même les plus puérils, de son existence et de son installation sur l'emplacement de ses recherches; il enregistre et décrit avec une religieuse exactitude tous les objets exhumés; il mesure avec une précision mathématique tous les pans de murs, toutes les substructions et il donne ainsi un excellent exemple à ceux qui font des fouilles archéologiques. On lit avec un vif intérêt ces descriptions minutieuses et ces inventaires parce que l'auteur, dont le style a quelque chose de naïf et d'ingénu, sait communiquer à l'âme du lecteur une étincelle de l'enthousiasme et du feu sacré qui l'anime.

La préface de M. le professeur Adler résume les résultats scientifiques des découvertes qui, depuis vingt ans, ont rendu le nom de M. Schliemann à jamais illustre. Dans la relation même de M. Schliemann, outre la question de la topographie et de l'histoire de Tirynthe qui est traitée à fond, outre les renseignements qui concernent l'industrie primitive des populations helléniques et dont l'état de civilisation est représenté par ces quantités de vases de terre cuite ornés de dessins géométriques, d'oiseaux, de cerfs, d'animaux marins, par ces statuettes peintes, d'un style si rudimentaire, par ces objets variés en métal, en ivoire, en pierre, par ces tuiles en terre cuite, ces peintures murales, etc., outre cette multiplicité de détails que nous ne saurions même songer à signaler dans un court compte-rendu, deux points essentiels constituent en quelque sorte l'originalité du livre et en forment l'importance capitale : ce sont la description des fortifications de la ville et celle du palais des rois primitifs. Mieux encore que les autres livres de M. Schliemann, celui-ci nous fait connaître les constructions et la disposition des acropoles grecques préhomériques, les constructions et la disposition des habitations royales installées au sommet de ces forteresses.

Le plan de la vieille citadelle argienne a pu être retrouvé entièrement; les portes, les propylées, les cours des hommes, celles des gynécées, les *thalamoi* sont en place; nous les voyons reconstitués avec leurs colonnades, leurs toits, leurs peintures murales, et c'est avec le plus vif intérêt qu'on suit MM. Schliemann et Dœrpfeld dans les rapprochements incessants qu'ils établissent entre les ruines qu'ils cherchent à expliquer et les descriptions que fait Homère des palais des héros de l'épopée grecque. Ces rapprochements, dans le présent volume, nous ont paru plus scientifiques que la plupart de ceux du même genre que M. Schliemann avait formulés dans ses premiers ouvrages.

E. BABELON.

135. Schweinfurth (G.). Alte Baureste und hieroglyphische Inschriften im Uadi-Gasus. Mit Bemerkungen von A. Erman. Berlin, Dümmler, in-4°.

136. Seemmann (O.). Mythologie der Griechen und Römer. 3. Aufl. Leipzig, Seemann, in-8°.

137. Selvatico (P.) et Chirtani. Le arti del disegno in Italia, storia e critica. II. Il medio evo. Milan, 1886, Vallardi, in-8°.

138. Strzygowski (J.). Iconographie der Taufe Christi. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst. Munich, in-4°.

139. Tardieu (A.). Dictionnaire iconographique des Parisiens. Herment (Puy-de-Dôme), l'auteur, 1886, in-8°, III, 160 p., gr.

140. Turner (Frances C.). A Short History of Art. With numerous Illusts. Londres, Sonnenschein, in-8°.

141. Van Vinkeroy (F.). Costumes militaires belges du XIe au XVIIIe siècle. Braine-le-Comte, Zech et Cornet, 1885, in-4°.

142. Verheagen et Gommens. Monographie de l'église Saint-Sauveur à Bruges. Bruges, Soc. Saint-Augustin, 1885, in-f°, 60 pl.

PÉRIODIQUES

REVUE ARCHÉOLOGIQUE

JANVIER 1886.

Clermont-Ganneau. Une inscription phénicienne de Tyr. — Courajod (Louis). La Diane de bronze du château de Fontainebleau. — Deloche (M.). Etude sur quelques cachets et anneaux de l'époque mérovingienne (suite). — Vercoutre (Dr). La médecine sacerdotale dans l'antiquité grecque (suite). — Tannery (Paul). La coudée astronomique et les anciennes divisions du cercle.

FÉVRIER-MARS 1886.

Danicourt (Alfred). Etudes sur quelques antiquités trouvées en Picardie. — Vercoutre (Dr). La médecine sacerdotale dans l'antiquité grecque (fin). — Müntz (E.). Les monuments antiques de Rome (suite). — Lisle de Dreneuc (P. de). Bretagne. Les triangles de menhirs de la Loire-Inférieure et les menhirs triangulaires du pays de Retz. — Reinach (S.). Chronique d'Orient.

Planches : i. Inscription phénicienne de Tyr. ii. La Diane de bronze du château de Fontainebleau. iii. Monnaies gauloises trouvées en Picardie. iv. Bijoux trouvés au cimetière mérovingien de Marchélepot (Somme). v. Le palais du Capitole au xvie siècle, fac-similé d'une estampe ancienne.

BULLETIN ÉPIGRAPHIQUE

JUILLET-AOUT 1885.

Jullian (C.). Inscriptions de la vallée de l'Huveaune (suite). — Sacaze (Julien). La déesse Lahe. — Rochetin (L.). Les inscriptions gallo-grecques de Collias (Gard) et de Malaucène (Vaucluse). — Robert (Ch.). Lettre sur le signe de ponctuation en forme d'oiseau.

SEPTEMBRE-OCTOBRE 1885.

Mowat (R.). La *Domus divina* et les *Divi*; leur origine. — Jullian (C.). Inscriptions de la vallée de l'Huveaune (suite). — Jullian (C.). Inscriptions chrétiennes de Marseille. — Laigue (De). Inscription trouvée près de Lucques.

NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1885.

Ferrero (H.). Inscription relative à un *pausarius* de la flotte de Misène. — Jullian (C.). Inscriptions de la vallée de l'Huveaune (suite). — Delattre (le P.). Inscriptions latines de Carthage, 1884-1885.— Mowat (R.). La *Domus divina* et les *Divi* (suite). — Mowat (R.). Déchiffrements rectifiés (suite). — Mowat (R.). L'inscription dite du moissonneur. — Mowat (R.). Inscription d'Amsoldingen (Suisse). Inscription inédite de Ksar Abd-el-Melek (Tunisie).

BULLETIN ÉPIGRAPHIQUE

Juillet-Août 1885.

Jullian (C.). Inscriptions de la vallée de l'Huveaune (suite). — Sacaze (Julien). La déesse Lahe [déesse gauloise mentionnée sur des inscriptions des Pyrénées]. — Rochetin (L.). Les inscriptions gallo-grecques de Collias (Gard) et de Malaucène (Vaucluse). — Robert (P.-Ch.). Lettre au sujet du mot *ocellio*.

BULLETTINO DELLA COMMISSIONE ARCHEOLOGICA COMMUNALE DI ROMA

T. XIII, N° 1. JANVIER-MARS 1885.

Caponnari (Al.). Des découvertes archéologiques auxquelles a donné lieu la construction du palais du ministère de la guerre (pl. i et ii). — Visconti (C. L.). Du lararium et du Mithraeum découvert sur l'Esquilin, près de l'église de San Martino ai Monti (pl. iii, iv et v). — Rossi (Stefano de). Nécropole archaïque romaine près de San Martino ai Monti.

T. XIII, N° 2. AVRIL-JUIN 1885.

Henzen (W.). Inscription trouvée près du monte testaccio (pl. vi). — Rossi (G. B. de). Fragment de gobelet de verre gravé représentant des scènes bibliques (pl. vii et viii). — Gnoli. De quelques plans de Rome inconnus ou peu connus (pl. ix à xv). — Visconti (C. H.). Un plan de Rome du xive siècle publié par M. E. Müntz (pl. xvi).

NOTIZIE DEGLI SCAVI DI ANTICHITA

DÉCEMBRE 1885.

Cipolla. Découvertes d'antiquités dans les environs de Vérone. — Santarelli. Fouilles dans la station préhistorique dite *la Bertarina*, près de Forli. — Gamurrini. Urnes funéraires découvertes près de Pérouse. — Milani. Sépulture découverte à Val di Sasso, à l'est du lac de Chiusi. [L'objet le plus intéressant du mobilier funéraire est une urne en forme de temple rectangulaire.] — Mancini (Riccardo). Journal des fouilles exécutées dans la nécropole de Bolsena. — Pasqui et Cozza. Note sur l'emplacement de l'antique Tarquinie. [L'opinion commune place l'antique cité sur la hauteur nommée *Civita* ou *Casalta*.

MM. Pasqui et Cozza pensent que Corneto s'élève sur l'emplacement même de la cité étrusque.] — Lanciani. Découverte à Rome, sur l'emplacement de la caserne des *equites singulares*, de cippes avec inscriptions votives très importantes.

THE NUMISMATIC CHRONICLE

TROISIÈME SÉRIE, T. V, PREMIER FASCICULE, 1885.

Greenwell (W.). Sur quelques monnaies grecques rares. [Poseidonia, Camarina, Ichnae, Larissa, Sinope, Lampsacus, Cnidus, Cyrène, Evesperis]. — Six (S. P.). Sinope [L'auteur dresse la liste, aussi complète que possible, de toutes les émissions de monnaies en argent qui eurent lieu à Sinope pendant le ive siècle]. — Prideaux (W.-F.). Les monnaies de la dynastie d'Axum en Abyssinie. — Smith (Aquilla). Numini pelliculati. [Description de groats de David II (1329-1371) et de son successeur immédiat Robert II (1371-1398), rois d'Ecosse.] — Greene (T.-W.). Influence des gemmes et monnaies antiques sur les médailles de la Renaissance. — Montagu (H.). Quatre Angels de Henri VI, en supplément au livre de Kenyon : Gold coins of England — Pownall (A.). Note sur quatre monnaies anglaises à contre-marque.

T. V, SECOND FASCICULE, 1885.

Percy Gardner. Zacynthus. — Roach Smith (G.). Sur un trésor de monnaies romaines découvertes à Cobham park. — Evans (John). Sur un trésor de monnaies romaines principalement de l'atelier de Londres. — Evans (John). Monnaies anglo-saxonnes trouvées à Meath. — Smith (Samuel). Une rare variété de penny d'Edouard le Confesseur (figure). — Greene (T.-W.). Médailles de la famille Hanna. — Stanley Jane-Poole. Fasti arabici. [Projet et plan d'un *corpus* des monnaies musulmanes].

THE JOURNAL OF HELLENIC STUDIES

Vol. VI, N° 1 (1885).

Gardner (E.-A.). A. Statuette representing a Boy and a Goose (pl. a et vign.). — Brown (G. Baldwin). Sepulchral Relief from Attica, at Winton Castle (pl. b). — Harrisson (Jane E). Odysseus and the Sirens. — Dionysiac Boat Races. — A. Cylix by Nikosthènes (pl. xlix). — Michaelis (A.). Ancient Marbles in Great Britain. Supplément II (pl. lvi, lvii, et C. avec vign.). — Imhoof-Blumer and P. Gardner. Numismatic Commentary on Pausanias : Megarica, Corinthiaca (pl. l à lv). — Farnell (L.-R). The Pergamene Friez (suite). — Gardner (E.-A.). Inscriptions copied by Cockerell in Greece. — Campbell (Lewis). The Æschylean Treatment of Myth and Legend. — Bury (J.-B.). Notes on : 1° the Trilogy ; 2° Certain Formal Artifices of Aeschylus. — Smith (Cecil). Early Vainting of Asia Minor. — Gardner (Percy). Amphora Handles from Antiparos. — Bent (Théodore). On the Gold and Silver Mines of Siphnos. — Wroth (Warwick). A Torso of Hadrian in the British Museum. — Petries (Slinders). The Discovery of Naukratis.

Vol. VI, N° 2 (1885).

Fergusson (James). The Tomb of Porsenna (pl. lx). — Bent (Theodor). Telos and Karpathos. — Murray (A.-S.). A Terra-Cotta Diadumenos (pl. lxi). — Gardner (E.-A.). Inscriptions from Cos., etc. — Hicks (E.-L.) Judith and Holofernes. — Six (J.). Archaic Gorgons in the British Museum (pl. lix and d). — Michaelis (A.). Sarapis standing on a Xanthian Marble in the British Museum (pl. lviii et e). — Ridgeway (W.). The Homric Land-system. — Gardner (E.-A.). Inscriptions copied by Cockerell in Greece. — Verrall (A.-W.). On the Sirinx in the ancient Charcot. — Smith (Cecil). Vases from Rhodes with incised inscriptions. — Newton (C.-T.). Statue of an empereor in the British Museum. — Paley (F.-A.). Remarks on Aeschylus Agam. 1172, in emendation of M. Bury's, reading.

ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG

Drittes Heft 1885.

Marx (F.). Ein neuer Aresmythus (vignettes). — Meier (P.-J.). Beiträge zu den griechischen Vasen mit Meistersignaturen (pl. 10, 11). — Winter (F.) Ueber Vasen mit Umrisszeichnung (pl. 12 et vignettes). — Ramsay (W.-M.) Basrelief of Ibriz (pl. 13). — Wernicke (K.). Lebenslauf eines Kindes in Sarkophag-Darstellungen (pl. 14). — Furtwängler (A.). Prometheus (vignettes). — Wernicke (K.). Die Kindheit des Zeus (vignettes). — Michaelis (A.). Theseus oder Jason ? — Aldenhoven (C.). Zu der Cicerobüste in Madrid.

Planches : 10. Tanzenden Satyr, Schale der Sammlung Bourguignon in Neapel. — 11. Schale in München. — 12. A. Schale in Bonn ; B. Lekythos des British Museum ; C. Bemalte Stele in Berlin. — 13. Felsrelief von Ibriz. — 14. Sarkophage im Louvre.

Vignettes : P. 169. Feuerbad des Ares auf einer pränestinischen Ciste in Berlin. — P. 189, 197, 198. Weibliche Köpfe in Umrisszeichnung auf Vasen British Museum. — P. 223. Prometheus, Carneol-Scarabaeus zu Odessa.

ZEITSCHRIFT FUR NUMISMATIK

T. XIII, PREMIÈRE LIVRAISON, 1885.

BAHRFELD (Emile). La trouvaille de bractéates de Marschwitz. — FRIEDLAENDER (Ernest). Gottfried Zeygebe, graveur de la seconde moitié du XVIIe siècle. — ALWIN-SCHULTZ. Graveurs d'armoiries et de monnaies, maîtres monnayeurs et contrôleurs des monnaies d'après les archives de Breslau. — SALLET (A. v.). Les acquisitions du cabinet royal, du 1er avril 1884 au 1er avril 1885. — MENADIER. Les souvenirs numismatiques des légions de Varus. [Historique des découvertes de monnaies qui permettent d'établir le lieu du désastre de Varus; ce fut entre la Lippe et la ligne du Rhin, non dans les environs de Detmol ni de Beckum, trop près des voies stratégiques, mais à Barenau]. — CALAND (W.). Un nouveau cistophore. Etude généalogique sur les Lepidi. — FRIEDENGSBURG (F.). Les monnaies antiques de la collection de la ville de Breslau.

T. XIII, DEUXIÈME LIVRAISON, 1885.

LAMBROS (Paul). Monnaies inédites de Naxos en Crète. — IMHOOF-BLUMER (F.). Contribution à la numismatique grecque. [Description de monnaies attribuées aux pays suivants : Chersonèse de Thrace, Phocide, Achaïe, Laconie, Crète, Cilicie, Judée.] — FRIEDENSBURG (F.). La bracteate de Krosse. — FRIEDENSBURG (F.) Contribution à la numismatique du Moyen-Age. — MENADIER. Le plus ancien monnayage de Hanovre. — MENADIER. Groschen et hohlpfennig de la ville de Hanovre, de l'an 1482. — HULTSCH. Un anneau d'or égyptien d'une haute antiquité, portant indication de la valeur. — PICK (B.). Sur les titres des Flaviens. — SACHS (Hermann). Achilleus et Domitius. — STUVE (C.). Addition au mémoire de Sallet : Les dates des monnaies impériales alexandrines de la collection d'Osnabruck.

NUMISMATISCHE ZEITSCHRIFT

T. XVII, PREMIER ET SECOND SEMESTRE, 1885.

HOFFMANN (K.-B.). Contribution à l'histoire des alliages antiques (suite). — KENNER (Dr. Fr.). Les monnaies-programmes des empereurs romains. [Par ce nom l'auteur désigne les monnaies dont la légende et le type ont trait à la situation de l'empire au commencement d'un règne, font connaître les sentiments ou les intentions d'un nouvel empereur]. — DOMANIG (Carl). Quelques monnaies de la maison de Bahenberg conservées dans la collection impériale. — HOFKEN (R. v.). Sur l'étude des bractéates. — DANNENBERG (H.). Supplément à mes premiers mémoires dans cette revue. Supplément aux mémoires intitulés : Légendes allemandes sur des monnaies du Moyen-Age; Supplément au livre de Bolh sur les monnaies de Trèves; Les florins d'or de frappe florentine. — RAIMANN (D^r van). La trouvaille de pfennigs à Sallinberg. — RITTER et PAWLOWSKI (Dr Alex.). Sur la contrefaçon et la falsification des types monétaires. — NEWALD (Johann). Le monnayage autrichien sous les empereurs Maximilien II, Rodolphe II et Mathias. Etude de numismatique historique. — MEYER (Adolph). Albert de Wallenstein, duc de Friedland, et ses monnaies.

JAHRBUCH DER KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN

Der all. h. Kaiserhauses. 4e vol. 1886.

KENNER (Fr.) Cameen und modelle des XVI Jahrhundert. (pl.). — ILG (Dr A.). Giovanni da Bologna und seine Bezeichnungen zum kaiserichen Hofe (pl.). — BOEHEIM (WENDELIN) Ueber einige Jagdwaffen und Jagdgeraethe (suite) (pl.). — LASCHITZER (Simon). Die Heiligen aus der Sippchag-und Schwaegerschaft des K. Maximilian I. — CHMELARZ (E.). Die Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I. — Tapisseries du trésor impérial. (Fructus Belli et Travaux d'Hercule), 17 pl.

L'Administrateur-Gérant,

S. COHN.

ÉTUDE SUR QUELQUES CAMÉES

DU CABINET DES MÉDAILLES

(*Suite et fin*[1]).

En ce qui concerne les pierres gravées, les choses se passèrent ainsi dans l'antiquité et dans les temps relativement modernes; elles se passent encore de même aujourd'hui. Sur les gemmes, ainsi que sur les médailles et les monnaies, la modestie de la signature est commandée, indépendamment des droits de bienséance, par les dimensions restreintes de l'espace dont disposent les artistes. Les signatures que je viens de citer sur des camées ou des intailles de temps relativement modernes, celles d'artistes encore plus voisins de nous, ceux de la fin du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe, celles de nos contemporains, sont en caractères menus et en creux, et il faut les chercher pour les apercevoir. Les artistes de l'Asie out suivi en cela les mêmes usages que ceux de l'Europe; je n'ai jamais rencontré qu'un seul spécimen de l'art de la gravure en pierres fines en Asie qui ait été exécuté dans les temps modernes[2]. C'est un camée sur une belle sardonyx, que j'ai pu acquérir, il y aura bientôt 20 ans, pour le Cabinet des Médailles et que j'ai publié dans la *Description des Antiquités* de M. Louis Fould, en 1861[3]. Or, ce rare et précieux objet d'art qui date du XVIIe siècle est signé, mais dans les conditions de réserve que je considère comme obligatoires. Le Grand Mogol y est représenté coupant un lion en deux, comme on voit si souvent le Grand Roi sur les monuments de la Perse, et on y lit deux inscriptions persanes gravées en creux et en caractères microscopiques. La première, en haut, à gauche, nous donne les noms du souverain de l'Indoustan qui régna de 1627 à 1666. « Portrait du second Sahib-Kiran, Châh-Djihan, empereur victorieux. » La seconde, aussi à gauche, mais en bas, nous apprend le nom de l'auteur : « Fait par Kan-Aten. »

Je ne puis prendre à partie tous les camées signés regardés comme antiques et dont on a considéré les signatures comme telles. Cependant, il en est un, entre autres, que je n'ai pas vu en nature, et dont je crois pouvoir parler avec assurance, n'étant pas seul de mon avis à son sujet. C'est le camée connu depuis le XVIe siècle sous le nom de

1. Voyez *Gazette archéologique*, année 1885, p. 396 à 401, et 1886, p. 16 à 24 et 139 à 160.

2. Je ne parle pas des nombreux cachets orientaux qui ne portent que des noms propres ou des maximes : je parle de camées ou d'intailles avec sujets.

3. V. p. 181. J'ai publié de nouveau ce monument avec plus de développements dans la *Revue archéologique*, N. S., t. XIX, p. 425.

Noces d'Eros et de Psyché, lequel mentionné deux fois par Spon, mais d'après Ligorio, fit partie des célèbres collections du comte d'Arundel, puis du troisième duc de Marlborough, et a longtemps passé pour une des merveilles de l'art antique, surtout à cause de l'habileté avec lequel y est figuré le voile qui cache les deux époux. C'est de ce camée signé en creux

ΤΡΥΦΩΝ | ΕΠΟΙΕΙ

que l'un de ces fameux graveurs en pierres fines, du nom de Pichler, disait au rapport de Bracci : « che sia un intaglio della prima antichissima e bellissima maniera delle Greci[1] », ce qui est une énormité, car en admettant que quelqu'un puisse soutenir l'antiquité de ce précieux morceau, on ne trouverait personne aujourd'hui pour l'attribuer à la haute antiquité. Dans le rapport de 1880 cité plus haut, je déclarais tenir ce camée pour une œuvre moderne ; or, j'étais en bonne compagnie. Outre Kœhler et bien d'autres, j'avais avec moi M. Maskelyne qui, après avoir loué le travail de ce camée qu'il dit exquis, n'a pas caché qu'il le considère comme moderne, et cette déclaration il l'a faite dans le Catalogue même de la collection Marlborough[2]. Aux arguments contre l'authenticité de ce monument demandés à la science par divers savants et notamment par Otto Jahn[3], je voudrais en ajouter un qui ne me paraît pas sans valeur au point de vue technique et artistique, et qui, je le crois, est nouveau. Stosch, qui a publié ce camée, et qui admire surtout l'adresse de l'artiste à laisser voir les visages des deux époux à travers le voile délié dont leurs têtes sont couvertes[4], fait l'observation suivante à propos d'un camée du Musée de Florence qui, selon lui, serait signé *Plotarque* : « Il paraît, par la ressemblance des traits, que ce graveur était condisciple de « Triphon, ouvrier célèbre, qui a gravé les noces de Psyché et de Cupidon[5]. »

L'auteur du camée en question, lequel représente « *l'Amour monté sur un lion et jouant de la lyre* », et est signé *en relief* Protarque et non Plotarque, ne fut pas le condisciple de l'auteur de celui des *Noces de Psyché et de Cupidon* signé *en creux* Tryphon, ainsi que le conjecture, peut-être naïvement, le baron de Stosch, mais sa remarque est fondée en ce sens que ce qu'il nomme la *ressemblance des traits* entre ces deux œuvres est réelle. En fait, toutes deux sont traitées dans le même style, sont du même travail et pourraient par conséquent être de la même main. Si la justesse de cette observation était admise, il s'en suivrait que le camée de Protarque serait moderne, en dépit de l'approbation de Kœhler qui en admet même la signature, aussi bien que le Tryphon par lui condamné et qui l'a été par bien d'autres. Je supposerais donc que ces deux camées sont d'un artiste du XVIe siècle qui a signé, l'un en relief d'un nom choisi

1. *Memorie degli antichi incisori*, etc., t. II, p. 249. (V. pl. XVI.)

2. Le camée des *Noces de l'Amour et de Psyché* y figure p. 20, nº 160.

3. « *Archæologische Beitræge* », — *Eros und Psyche*, p. 121 et 173.

4. *Gemmæ cælatæ*, etc., pl. LXX, p. 95.

5. *Gemmæ cælatæ*, etc., pl. LIII, texte, p. 75. Dans la page latine, on lit : « *ex quadam lineamentorum similitudine.* »

au hasard dans l'onomastique grecque, tandis que l'autre a été signé en creux par lui ou par tout autre du nom de ce Tryphon, auteur de la pierre gravée représentant Galéné, célébrée par un poète de l'Anthologie, dont il a été parlé plus haut.

J'ajouterai qu'il est singulier que le baron de Stosch, qui avait séjourné longtemps à Florence, ait lu ΠΛΩΤΑΡΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ sur ce camée de la collection du Grand-Duc, alors qu'il y faut lire ΠΡΩΤΑΡΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ, ainsi qu'en témoignent la plupart des auteurs et comme je l'y ai lu moi-même sur l'original aux Offices en décembre 1869[1]. Cette transcription fautive nous donnerait-elle le droit de supposer qu'il exista une variante de ce camée avec ΠΛΩΤΑΡΧΟΣ laquelle aurait induit l'amateur silésien en erreur? Quoi qu'il en soit, si l'on acceptait ce camée comme antique, ce à quoi je ne saurais me résoudre, il faudrait en tenir la signature pour moderne, parce qu'elle est en relief et aussi parce que, fâcheux indice, elle n'est pas tracée avec fermeté, et j'ajoute que je ne suis pas seul à contester l'authenticité de cette signature qui est cependant l'une des cinq admises par Kœhler[2]; à Florence même, je l'ai appris pendant mon séjour dans cette ville, un savant des plus compétents avait avant moi exprimé des doutes à ce sujet.

Je dirai aussi un mot de la signature d'Athénion sur le camée célèbre de *Jupiter foudroyant les géants* qui, d'abord conservé dans la collection de Fulvio Orsini[3], puis dans celle des Farnèse, est aujourd'hui dans le musée de Naples. Ce nom, gravé en relief, au nominatif, me paraît d'une main moderne, et Bracci, longtemps avant moi, avait été frappé par le mauvais aspect des caractères de cette signature, qui, dit-il, « non corrispondono all' eccellenza del lavoro »[4]. Il y aurait encore d'autres remarques à faire sur ce camée et sur celui de Vienne qui offre la même composition[5], mais je suis forcé de les réserver; pour le moment, il me faut revenir au camée de Vénus, reine de la mer, ou de Galéné, objet et occasion de cette dissertation.

Ce camée, condamné, ainsi qu'on l'a vu, par Kœhler et d'autres savants recommandables, ce camée, dont je condamne la signature, est-il décidément antique ou moderne?

1. *Catalogue de la royale galerie de Florence*, 1re et 2e parties, édit. française de 1878, p. 58, nº 7; la signature de Protarchos est donnée sans observations et avec renvoi à divers auteurs et notamment à Gori, *Museum florentinum*, t. II, pl. I, nº 1, qui a lu ΠΛΩΤΑΡΧΟΣ, page 1, mais dont le graveur a figuré cette signature ΠΑΩΤΑΡΧΟΣ.

2. La première de ces pierres est le camée de Protarque; la 2e, le camée de Naples, *Jupiter foudroyant les géants*, signé *Athénion*, dont il sera question tout à l'heure; la 3e, le camée de Germanicus, de la collection Blacas, aujourd'hui dans le Musée Britannique, sur lequel on lit : ΕΠΙΤΥΓΧ (Epitynchanus); la 4e, une intaille signé ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΥ du Musée de Naples, et la 5e, notre intaille d'Evodus, mentionnée plus haut. (*Gesammelte Schriften*, t. II p. 206 et suivantes.)

3. Dans le catalogue manuscrit de la collection d'antiquités de Fulvio Orsini, dont on doit l'utile publication à M. Pierre de Nolhac, on reconnaît ce camée (prisé 20 écus d'or), malgré la lecture vicieuse de la signature ΔΟΝΝΙΩΝ. (V. nº 325.)

4. *Memorie*, etc. (V. t. I, pl. XXX, p. 161.) Winckelmann, qui a publié ce camée dans ses *Monumenti inediti*, t. I, 1re partie nº 10, page 11, n'en a pas attaqué la signature. Il en a aussi parlé dans son catalogue des pierres gravées du baron de Stosch, p. 50, nº 110, où il est également reproduit.

5. Eckhel, *Choix de pierres gravées du Cab. imp.*, etc., pl. XIII, p. 32. — Arneth, *Die antiken Cameen*, etc., pl. X, p. 20. La grande différence entre le camée de Vienne, qui n'est pas signé, et celui de Naples signé Athénion, c'est que, sur le premier, on ne voit pas les géants que foudroie Jupiter.

J'exprimais précédemment le désir de voir établir trois classes pour les pierres gravées; l'historique de notre camée ne commençant qu'au milieu du XVIIe siècle, il ne peut entrer dans la première, celle des monuments munis de papiers en règle; ce camée a été condamné par des savants compétents, je ne puis donc, à moi seul, le placer d'autorité dans la seconde, celle des camées qui, malgré l'absence de généalogie, sont évidemment antiques; mais il a été considéré comme antique et loué au point de vue de l'art par d'autres savants non moins compétents que les premiers; je crois donc pouvoir protester contre sa condamnation dont je viens de combattre les considérants; en conséquence, je propose de le ranger dans la troisième classe, celle des pierres sur lesquelles il est téméraire de prononcer un jugement formel; mais je ne le condamnerais que sur pièces probantes, c'est-à-dire que s'il survenait un document irrécusable nous apprenant qu'il a été gravé au XVIe siècle.

VÉNUS A SA TOILETTE. (Pl. 2.)

Vénus debout, nue, les cheveux liés par un étroit bandeau, tenant de la main droite un miroir rond, au milieu duquel est enchâssée une petite pierre rouge; la déesse est accoudée sur une colonnette à spirales et tient de la main gauche la divine écharpe qui flotte sur ses bras et lui fait un voile insuffisant. A ses pieds, un petit labrum sur les bords duquel sont perchées deux colombes.

Sardonyx à trois couches. La figure et le labrum s'enlèvent en blanc sur un fond brun dont la moindre partie est plus claire que l'autre. Haut., 9 cent.; larg., 72 mill.

Ce camée, remarquable par sa dimension ainsi que par la beauté de la matière sur laquelle il est gravé, ne se distingue pas par la noblesse du style; cependant je ne lui appliquerai pas le *materiam superabat opus* d'Ovide. C'est une œuvre de l'antiquité, à la vérité de basse époque, mais dont l'auteur avait gardé le souvenir et le respect des traditions des beaux temps de l'art; la composition est simple et bien entendue.

Il est regrettable que le nez de la Vénus ait été endommagé; cet accident ajoute, à la lourdeur du dessin et au manque de pureté des traits, une vulgarité qui ne doit pas être reprochée au lithoglyphe.

A une époque indéterminée, on a enchâssé dans ce miroir un rubis ou peut-être une pierre rouge moins précieuse, entourée d'un cercle d'or ou doré. Cette circonstance est d'un grand intérêt pour l'histoire de la pierre; c'est ce petit détail qui a conduit à retrouver sa provenance et par là à lui donner le brevet d'authenticité dont elle n'avait pas besoin à nos yeux, mais qu'il ne faut jamais négliger de faire connaître à l'occasion.

Lorsqu'en 1858, je décrivis ce camée sous le n° 38 de mon catalogue, on ignorait sa provenance dans le Cabinet de France. On y aurait d'aventure eu connaissance de certain passage de la *Notice de Lorraine* de dom Calmet (t. II, p. 147), qu'on n'aurait pu l'y reconnaître; mais, il y a quelques années, M. Bretagne m'ayant consulté sur un

camée décrit par D. Calmet et dans d'anciens inventaires de l'église de Saint-Nicolas-du-Port en Lorraine, après un échange de correspondances entre ce savant et moi, grâce à un article d'un de ces inventaires qui mentionnait le détail du petit rubis, nous arrivâmes ensemble à l'identification de ce camée avec celui qui ornait, dès le xv[e] siècle, le bras du reliquaire de saint Nicolas. Ce camée est donc un de ceux qui nous parviennent avec leurs titres de noblesse. Qu'on veuille bien lire le mémoire de M. Bretagne, intitulé *Le Reliquaire de Saint-Nicolas-du-Port*, et on y trouvera les preuves de cette assertion[1]. On y apprendra que ce joyau, qui fut envoyé en présent à Louis XIV à une époque difficile à préciser, se trouvait dans ce reliquaire en compagnie d'autres pierres très intéressantes, et notamment du remarquable camée représentant l'*Apothéose d'Hadrien*, que l'on pourrait placer à côté de l'*Apothéose de Germanicus* du Cabinet de France (n° 209 du Cat. de 1858), et dont l'auteur a presque copié la composition. Le camée représentant l'Apothéose d'Hadrien est conservé aujourd'hui dans la Bibliothèque de Nancy[2].

ÉPISODE DE LA GUERRE DES GÉANTS ET DES DIEUX. (Pl. 2.)

Mars frappant de sa lance le géant Mimas. Le dieu, vêtu seulement d'une chlamyde qui flotte sur ses épaules, est coiffé d'un casque à aigrette; sa poitrine est protégée par une cuirasse, tandis que ses jambes le sont par des cnémides; il porte au bras gauche un bouclier et frappe de sa lance le géant anguipède Mimas, dont la tête exprime la douleur.

Sardonyx à trois couches. Matière d'une grande beauté. Haut., 6 cent.; larg., 5 cent. Monture de perles d'émail blanc.

Ce camée (n° 37 du Catalogue de 1858) est plus remarquable par la matière que par la beauté et la correction du dessin. Millin, qui a publié à deux reprises une pierre gravée du Cabinet du baron de Hoorn[3] offrant le même sujet, paraît n'avoir pas connu notre camée. Sur la pierre qu'il a commentée, Mars est nu, sauf la chlamyde, mais il est casqué et porte son bouclier au bras gauche. A en juger par les gravures de Millin, la pierre en creux est supérieure, au point de vue de l'art, à notre camée. Dans quelle classe le rangerai-je? Je l'avoue, je le laisserai dans la troisième, celle des pierres indécises. Au premier abord, on croit y reconnaître le style étrusque; cependant je n'oserais pas faire de ce monument le point de départ d'une étude sur le mythe de Mars et Mimas, bien qu'il ait été publié dans le *Trésor de numismatique*[4].

1. *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine*, 1875, p. 330.

2. Ce précieux monument a souvent été publié; on le trouvera reproduit dans le mémoire cité de M. Bretagne, pl. I, dans le *Bulletin monumental*, 5[e] série, t. XI, 1882, et dans l'*Iconographie romaine* de Mongez, pl. XXXVIII, n° 7, texte t. 3, p. 48.

3. Pierres gravées inédites, n° XXII, p. 57, et *Galerie mythologique*, t. I, p. 35, et pl. XXXVI, n° 143.

4. *Nouvelle galerie mythologique*, pl. IV, n° 10, p. 18. On ne lira pas sans fruit l'article *Géants* dans cet ouvrage, p. 15. Voyez encore Inghirami, *Monum. Etruschi*, t. II, p. 82. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, t. IV, p. 17, etc.

JUNON. (Pl. 2.)

Junon, la tête ceinte du *polos*, large couronne décorée de palmettes, les cheveux flottants sur les épaules; buste tourné à droite. La robe de dessus est retenue par un cordon orné d'un joyau. Sardonyx à corniche à trois couches. Haut., 7 centimètres; largeur, 5 centimètres. C'est le n° 9 du Catalogue de 1858. La matière de ce camée est magnifique. Le champ, la couronne et la robe de dessus sont pris dans une couche rouge foncé; la tête de la déesse et sa robe de dessous dans une couche tirant sur le bleu; la troisième, qui est noire, ne paraît que sur le rebord extérieur de la corniche.

La provenance de ce camée est inconnue; cependant je ne crois pas être téméraire en le plaçant dans la 2e classe dont je parlais plus haut: celle des pierres qui, malgré l'absence de documents attestant leur origine antérieure à la Renaissance de la glyptique, peuvent être considérées comme antiques. D'ailleurs l'authenticité de ce monument de style grec et d'excellent travail n'a jamais, que je sache, été mise en doute [1]. Il faut comparer cette représentation de Junon surtout avec celle qui paraît sur de rares tétradrachmes avec la légende ΑΡΓΕΙΩΝ et deux poissons au revers, qui ont été jadis attribués par Mionnet à Argos de l'île de Crète [2], mais plus tard, et à meilleur droit, par Ed. de Cadalvène [3] et Prosper Dupré [4], à Argos de l'Argolide, et plus récemment par MM. Percy-Gardner [5] et Imhoof-Blümer [6]. Le Cabinet de France possède un autre remarquable camée de Junon qui le cède à celui-ci pour la beauté du travail, mais qui montre la déesse sous un aspect peu différent; c'est le n° 8 du Catalogue de 1858 [7].

LA DISPUTE DE MINERVE ET DE NEPTUNE. (Pl. 3.)

M. L. Stephani, le savant souvent cité dans ce travail, faisait connaître, en 1875, un vase magnifique avec figures en relief et peintes, trouvé à Kertsch, représentant le mythe si célèbre de la dispute d'Athéné et de Posidon au sujet de la possession du royaume de Cécrops et du droit d'en nommer la ville principale. Or, comme M. Stephani a pris soin de mentionner, avec textes à l'appui, les diverses versions de ce mythe, ainsi que la plupart des nombreux monuments qui s'y rapportent, bas-reliefs, vases, médailles [8], camées,

1. Il a été publié dans la *Nouvelle galerie mythologique* du *Trésor de numismatique*, pl. XI, n° 1, et décrit succinctement p. 78.

2. Mionnet, *Description*, etc., suppl., t. IV, p. 306-7, nos 68, 69 et 70.

3. Cadalvène, *Recueil de médailles grecques inédites*, pl. III, n° 1, et p. 192, Paris, 1823.

4. *Description des méd. grecques composant le cabinet de feu M. Prosper Dupré* (v. p. 43, n° 235), Paris, 1867.

5. *The types of greek coins*, pl. VIII, 13.

6. *Monnaies grecques*, p. 175, n° 98.

7. On en verra la figure dans la *Nouvelle galerie mythologique* qui vient d'être citée, pl. XII, n° 1.

8. On possède des médailles de bronze d'Athènes, qui représentent Minerve et Neptune en face l'un de l'autre, séparés par l'olivier. (Mionnet, t. II, p. 185, nos 269 et 270. Beulé, *Monnaies d'Athènes*, p. 189 et 193.) Il existe aussi une monnaie romaine de bronze d'Hadrien dont le revers montre Neptune et Minerve debout en face l'un de l'autre. (Cohen, *Médailles Impériales*, 2e édit., t. II, p. 230, n° 1493.)

intailles, etc., il suffira, pour l'explication de notre camée, de renvoyer le lecteur à son savant mémoire[1] ou à l'excellente analyse qu'en a donnée M. de Witte[2], et de rappeler en deux mots le jugement suprême qui mit fin à la querelle. Suivant la version commune, les dieux décidèrent que la victoire appartiendrait à celle des deux divinités qui ferait le présent le plus utile aux hommes. Or, Neptune avait donné naissance au cheval, à un flot de la mer, selon d'autres et notamment Pausanias; Minerve fit sortir du sol l'olivier; c'est à la fille de Jupiter que fut attribuée la victoire.

Notre camée représente Minerve et Neptune en face l'un de l'autre, séparés par l'olivier, mais on ne distingue dans la composition ni le cheval, ni le flot de la mer. Le dieu de la mer est debout, le pied gauche posé sur un rocher, attitude qu'il affecte sur beaucoup de monuments. Vêtu seulement d'une chlamyde qui flotte sur ses épaules, il tient son trident d'un air menaçant, et montre à Minerve un objet rond, peut-être une olive, et dans une intention de dédain et d'ironie. Il faut noter que l'artiste s'est contenté d'indiquer le trident par le geste du dieu, car on en distingue à peine l'extrémité. Minerve, debout comme Neptune, sans sa lance et dans une attitude pacifique, se baisse pour montrer l'olivier qu'elle vient de faire sortir de terre; de la main gauche, elle relève le long peplum qu'elle porte par dessus une robe talaire. La déesse est coiffée d'un casque, dont l'ornementation n'est autre que sa chevelure, comme sur un autre camée du Cabinet des Médailles (le n° 34 du cat. de 1858). On peut voir en nature, dans la salle de Luynes, au Cabinet des Médailles, un casque de bronze, en forme de bonnet phrygien, qui offre une particularité semblable; celui-ci est couvert sur le front de cheveux ondoyants; ce casque, qui doit avoir été consacré dans le temple d'un dieu solaire asiatique, est figuré dans le *Recueil d'antiquités* du comte de Caylus[3]. Aux pieds de Minerve, le serpent Erichthonius. Un cep de vigne, que vient brouter un chevreau, s'enroule autour de l'olivier, dans les branches duquel on distingue deux oiseaux, au lieu de la chouette qui paraît sur l'une des monnaies d'Athènes mentionnées plus haut. Au dessous de cette composition, qui est fermée par une ligne en relief, on remarque, dans un espace demi-circulaire, plusieurs animaux, deux chevaux, dont l'un paît, un taureau dont on ne distingue que la tête, et deux lions, dont l'un ne laisse voir aussi que la tête.

Ce camée est gravé sur une grande et belle sardonyx à trois couches, de 83 millimètres de hauteur sur 6 centimètres 1/2 de largeur.

Le fond, qui paraît noir, est en réalité d'un beau rouge foncé, qu'on ne voit bien qu'à la transparence; les deux figures divines se détachent en bleu sur le fond sombre, mais les cheveux et la barbe de Neptune, le casque de Minerve moins l'aigrette, le chevreau, le cep de vigne, ses rameaux chargés de raisins, ainsi que les deux oiseaux qui y viennent becqueter, sont pris dans une troisième couche d'une nuance rougeâtre. Dans la

1. *Compte rendu de la commission impériale de Saint-Pétersbourg*, pour 1872, publié en 1875, pages 64 et suiv.

2. L'analyse du mémoire de M. L. Stephani par M. de Witte se trouve dans les *Monuments grecs de l'Association des Études grecques* (n° 4, 1875).

3. T. III, pl. XXXIII, n° 2, p. 121.

prédelle de ce tableau, les animaux sont pris en partie dans la couche bleue, en partie dans la troisième couche rougeâtre. La monture en or émaillé date du règne de Louis XIV. Sur le rebord en biseau de cette pierre, on a gravé, en hébreu, dans les temps modernes, à une époque indéterminée, le commencement du VIe verset du chapitre III de la Genèse. « La femme considéra donc que le fruit de cet arbre était bon à manger, « qu'il était beau et agréable à la vue.» Je ne m'explique pas la raison d'être des animaux qui décorent la partie inférieure de notre camée, et qui ont certainement contribué à y faire supposer une représentation de la chute d'Adam. Le travail de ce camée n'annonce pas une haute époque, mais révèle de l'habileté et une grande entente du coloris; le dessin en est un peu lourd; je placerais la date de son exécution sous les Antonins.

Dès l'année 1705, Oudinet, mort en 1712, avec le titre de garde du Cabinet du Roi, lisait à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres une notice sur ce camée, l'un des plus importants de la collection nationale, où il figure sous le n° 36[1]; mais c'est seulement en 1717 qu'il en parut une figure dans le tome Ier des Mémoires de l'Académie, avec l'analyse du travail de ce savant[2]. Si l'on voulait faire apprécier les progrès faits par la critique archéologique depuis Oudinet, il suffirait de reproduire cette analyse. Nous dirons seulement que si quelques académiciens proposèrent de reconnaître sur le camée du Cabinet du Roi la *Naissance de Minerve* ou la *Dispute de Minerve et de Neptune*, d'autres y virent la *Naissance d'Erichthonius*, et que le sentiment le plus général fut que l'agate « regardait simplement le culte de Jupiter et de Minerve dans Athènes ». La plupart des académiciens croyaient voir le foudre où nous reconnaissons l'extrémité du trident; c'est ce qui explique l'erreur d'Oudinet et de ceux qui le suivirent, mais du moins l'Académie fut-elle unanime à refuser de voir sur le camée *la Chute d'Adam et d'Eve*, en dépit de l'inscription hébraïque dont les caractères furent reconnus modernes. L'argumentation d'Oudinet pour démontrer l'antiquité de cette pierre est loin d'être irréprochable. Il ne se contente pas de faire savoir que cette belle pierre était conservée de temps immémorial dans une des plus anciennes églises de France, et qu'il y avait vingt ans qu'elle avait été donnée à Sa Majesté, ce qui reporte son entrée dans le Cabinet du roi à l'année 1685, puis d'appuyer, avec beaucoup de raison, sur la beauté du travail « depuis deux cents ans que les arts ont commencé à refleurir, nos graveurs ont-ils pu en approcher encore? » il dit aussi que son antiquité est déterminée par son grand rapport avec une médaille d'Athènes, citée par lui quelque temps auparavant[1], ce qui, ai-je besoin de le dire, ne prouverait rien, sinon que le falsificateur aurait su son métier. Il est regrettable qu'Oudinet n'ait pas désigné l'église qui avait offert ce magnifique présent à Louis XIV. Cette réticence fâcheuse a peut-être contribué à faire englober notre camée dans la condamnation portée par Kœhler sur un camée du Musée de Naples, représentant le même sujet, et qui, néanmoins, est peut-être bien antique, comme l'est certainement le nôtre. A la vérité, le camée de Naples a été déshonoré par un faussaire

1. Cat. de 1858.

2. V. p. 273 et suiv.

qui a voulu le faire passer pour une œuvre de Pyrgotèle, en y gravant en monogramme les initiales ΠΥ. « Beide Cameen rühren aus dem sechzehnten Jahrhundert her. » Tel est le texte de l'arrêt de Kœhler[2]. Je ne discuterai pas les arguments de l'hypercritique qui me paraissent sans valeur, au moins en ce qui concerne notre camée. On m'a déjà entendu déclarer que ce savant avait fait des bévues parfois plus graves que celles qu'il reproche durement aux autres. Mais notre camée ne sera plus discuté aujourd'hui; M. Stephani, dans le mémoire cité plus haut, le mentionne comme parfaitement authentique; dans son analyse de ce mémoire, M. de Witte déclare que c'est bien à tort que Kœhler conteste son antiquité; et quant à moi, je vais apporter à son histoire un fait nouveau qui corroborera peut-être les assertions de ces érudits.

Je crois reconnaître notre camée dans un article de l'*Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, dressé en 1379, et qui a été publié en 1879, par feu Jules Labarte, dans la collection des *Documents inédits de l'Histoire de France*.

P. 308, n° 2938, je lis : « Item, un cadran d'or, ou il a ung grant camahieu, auquel il « a ung homme, une femme et ung arbre ou mylieu, et aux coings dudit cadran, « a par embas, ung saphir et ung balay, chascun environné de trois perles, et deux « perles à l'un des costez, pesant quatre onces cinq estellins. »

Est-ce Charles V ou l'un de ses successeurs qui a donné ce *grant camahieu* à l'église de France qui le possédait depuis deux cents ans en 1685? Quelque document nous apprendra peut-être un jour que le donateur n'est autre que Charles V lui-même. Entre la dernière date de l'inventaire de son mobilier, 19 avril 1379, et sa mort, le 16 septembre 1380, le pieux prince qui, en 1367, donnait à la cathédrale de Chartres le merveilleux camée de Jupiter qui porte le n° 4 dans le catalogue de 1858, pourrait bien avoir fait don à une église du camaïeu de Neptune et Minerve, bien que cet article ne soit pas rayé dans ce document. Du reste, que ce soit Charles V ou l'un de ses successeurs qui ait donné ce camée à une église, il est avéré pour moi, et, j'espère, il le sera pour tout le monde, que c'est bien ce monument qui, après avoir séjourné pendant deux siècles dans le trésor d'une église, en est sorti pour orner le Cabinet du roi Louis XIV, et se trouve maintenant dans celui de la Bibliothèque Nationale.

Quant au camée du Musée de Naples, condamné par Kœhler avec le nôtre, sans être aussi affirmatif, parce que je ne l'ai plus sous les yeux, je dirai en sa faveur qu'il pourrait bien provenir aussi du trésor de Charles V. Dans l'inventaire de ce prince, je lis sous le n° 2970 : « Ung aultre camahieu sur champ rouge, ou il a ung homme, une femme et ung arbre. »

Cette fois, le rédacteur ne qualifie pas le camahieu de grand; celui-ci l'est en effet un peu moins que celui du Cabinet de France; il mesure seulement 50 mill. de haut sur

1. Celle qui porte le n° 269 du t. II de Mionnet, citée plus haut, et qu'Oudinet avait figurée dans le même volume, p 225.

2. *Gesammelte Schriften*. T. III, p. 102.

40 de largeur. A la vérité, les couleurs indiquées ne se rapportent pas exactement avec celles que je trouve sur mes notes de voyage de février 1870, où je vois que les figures se détachent en blanc sur fond noir. Ceci n'est pas une difficulté invincible. Les rédacteurs d'inventaires ne désignaient pas rigoureusement les couleurs; nous allons voir sur la présente planche un camée représentant un taureau dont le rouge foncé est qualifié noir. Toutefois, je ne prétends pas affirmer que le camée de Naples soit le n° 2970 de Charles V; je ne réponds même pas de son antiquité; cependant, lorsque je le vis en nature, si je notai qu'il ne pouvait remonter à l'époque de Pyrgotèle, le graveur d'Alexandre, je ne mis pas son authenticité en doute, et, ce qui me rassure à son sujet, MM. Stephani et de Witte le tiennent pour antique. On peut voir une figure de ce camée dans le catalogue de Tassie par Raspe, pl. XXVI, n° 1768. Là, les divinités ont l'une le trident, l'autre la lance; comme sur notre camée, elles sont séparées par l'olivier. Je ne dois pas omettre de noter que le camée de Naples porte la marque bien connue des pierres de la collection de Laurent de Médicis, LAVR MED.

Il me reste à rappeler que, dans l'appendice de son mémoire, M. Stephani fait connaître un troisième camée représentant la *Dispute de Minerve et de Neptune;* celui-ci est d'une époque très basse et le travail en est barbare.

TAUREAU EN MARCHE. (Pl. 3.)

Taureau marchant la tête baissée. Sardonyx à trois couches. Le taureau se détache en rouge foncé sur un fond blanc laiteux.

C'est le n° 83 du Catalogue de 1858; et d'abord l'épithète *dionysiaque*, donnée à ce taureau, page 147 de la *Nouvelle galerie mythologique* du *Trésor de numismatique*, où il figure sous le n° 9 de la planche LII, aussi bien que dans mon catalogue de 1858, est-elle exacte? De plus, dans ces deux ouvrages, ce taureau est décrit comme prêt à combattre. En y regardant de près, je crois devoir d'abord supprimer l'épithète *dionysiaque,* attendu qu'aucun symbole, qu'aucun attribut ne la justifie. Ce camée, dont le travail est aussi admirable que la matière, pourrait être dû simplement à la fantaisie d'un graveur qui aura copié le chef-d'œuvre d'un peintre. Le taureau est-il prêt à combattre? C'est possible; cependant il paraît fort paisible; il est en marche, mais va peut-être s'arrêter pour brouter; en un mot, son attitude ne ressemble nullement à celle du taureau cornupète des médailles de Thurium. Celui-ci est véritablement furieux et gare à l'audacieux qui osera braver ses cornes! Que l'on compare notre camée avec les figures des médailles de la fille de Sybaris, par exemple la planche CVI du testament scientifique du regrettable père R. Garrucci, et l'on partagera peut-être ma manière de voir[1].

Voici un camée que je considère délibérément comme antique, ainsi du reste que l'ont fait mes devanciers; il est d'un admirable travail et est de ceux qui méritent

1. *Le monete dell'Italia antica*, etc., 1 vol in-f°, Rome 1885.

d'être placés dans la seconde classe dont je parlais plus haut, celle des pierres gravées qui exhalent un tel parfum d'antiquité que nul ne songerait à contester leur authenticité. Toutefois, comme il est toujours intéressant de connaître l'histoire des monuments de cette importance, et que j'imagine qu'il pourrait provenir, ainsi que le précédent, du trésor de Charles V qui était particulièrement amateur de camées, de ce trésor où se trouvait une *Croix aux camahieux*, comme il y en avait dans beaucoup d'églises et comme il y en a une très curieuse à la Bibliothèque de Brescia, je citerai un article de l'inventaire du mobilier de ce prince, dressé, ne l'oublions pas, en 1379, date à laquelle personne ne supposera qu'on ait pu graver soit la Dispute d'Athéné et de Posidon, soit notre taureau. L'article n° 3013 est ainsi conçu :

« Ung aultre camahieu sur champ blanc et a une vache noire dessus. »

Je réponds d'avance à une objection qui me sera probablement faite; si le fond du camée est *blanc*, comme il est dit dans l'inventaire, le taureau n'est pas *noir*, et en outre, il ne s'agit pas d'une vache, mais d'un taureau. Je conviens de ces difficultés, et c'est pour cela même que je n'affirme pas l'identification de notre camée avec le camahieu de l'inventaire; mais je ferai observer que le scribe a pu fort innocemment qualifier de noire la couche rouge foncé qui fait une si heureuse opposition avec le fond blanc de cette riche matière, et qui paraît noire, malgré ou à cause de la couche plus claire dans laquelle sont prises deux des jambes de l'animal. Il est encore un argument en faveur de l'identification que je propose : c'est que les camées de grande importance, comme ceux de la présente planche, nous arrivent rarement à la suite de fouilles. Ces monuments ont rarement été perdus; de chez les empereurs ou les grands de l'empire romain, ils ont passé des chefs barbares chez nos premiers rois, puis ont été donnés aux églises, et c'est des églises où on les conserva précieusement pendant des siècles qu'ils sont arrivés dans les collections publiques. Malheureusement tous les inventaires de rois, d'églises, etc., ne nous ont pas été conservés; de ceux qui existent, beaucoup sont encore inconnus ou inédits, et, d'ailleurs, fussent-ils tous publiés qu'il serait encore assez difficile d'identifier la plupart des pierres gravées qui y sont mentionnées avec celles de nos collections publiques ou privées. N'importe, il n'en faut pas moins s'efforcer de travailler à ces identifications qui peu à peu grossiront le nombre des monuments d'authenticité certaine.

ANATOLE CHABOUILLET.

SUR UN MISSORIUM

DE LA COLLECTION DE M. EUG. PIOT

(Planche 21.)

Il a déjà été question, dans ce recueil, des vases d'argent, de table, connus sous le nom de *missorium*. M. Adrien de Longpérier, avec cette discrète exactitude, jalouse de ne rien donner au hasard, qui caractérise ses écrits, y est revenu à trois reprises différentes[1]. Le mot *missorium* est souvent rappelé dans le savant inventaire de l'argenterie trouvée dans les Gaules, publié ici même par MM. H. Thédenat et Héron de Villefosse; qu'il me soit permis d'y revenir à mon tour à propos d'un de ces disques d'argent, resté inédit, qui vient d'entrer dans ma collection et que j'ai désiré présenter aux lecteurs de la *Gazette archéologique*. Nous chercherons à préciser d'avantage la nature et la destination de ces sortes de monuments, splendeur du *triclinium* des anciens, dont l'usage s'est prolongé chez nous pendant la première partie du Moyen-Age; la diversité des noms sous lesquels ils ont été désignés; les représentations dont ils étaient ornés.

I.

Le nom de *missorium*, adopté par les écrivains français des VIe et VIIIe siècles, et que nous ne faisons nulle difficulté de conserver, n'est pas celui sous lequel ces pièces d'argenterie étaient connues chez les Romains. Pétrone, dans sa description du festin de Trimalchion, et Pline le Naturaliste, à plusieurs reprises, se servent du mot *repositorium* qui caractérise mieux leur usage. L'étymologie, l'origine du mot *missorium*, adopté beaucoup plus tard, paraissait douteuse à Isidore de Séville, un contemporain. *Missorium vocatum a mansa*, disait-il, *per derivationem*, *quasi mensorium*.

Nous avons rencontré, dans l'Anthologie grecque, trois épigrammes, que l'on retrouvera plus loin, relatives à nos missorium : l'une se sert du mot *minsorion*, les deux autres emploient le mot *discus*. Un seul cas, peut-être unique, de l'emploi de ce mot, que l'on ne retrouve ni dans Hésechius, ni dans Suidas, vocabulistes contemporains, ne suffit pas pour en faire un mot grec. Il est plus naturel de penser que l'écrivain byzantin qui s'en est servi, par *vezzo di lingua*, comme on dit en Italie, ou par affectation d'étrangeté, l'aura emprunté à un dialecte de l'Asie et que sous cette forme nous avons très-probablement le nom d'origine de ces tables de métal précieux que les Grecs avaient empruntées au luxe des Perses. Leur usage se retrouve encore aujourd'hui chez les musulmans, avec cette différence qu'elles ne sont plus d'argent massif, le Coran en prohibe l'emploi pour les usages de la table, mais le bronze est couvert de légendes religieuses gravées et damasquinées.

1. *Gazette archéologique*, vol. V, p. 43, et vol. VIII, p. 7 et 78.

II.

L'usage du *repositorium*, chez les Romains, est parfaitement expliqué par Pétrone dans son Satyricon, à deux reprises différentes, dans le long récit qu'il nous a laissé du festin de Trimalchion. Je laisse de côté la description du *repositorium* du premier service pour ne m'arrêter qu'à celui du second. «... Un nouveau prodige arrêta bientôt tous les regards : c'était un *repositorium* de forme ronde, sur la circonférence duquel étaient représentés les douze signes du zodiaque. Sur chacun d'eux le maître d'hôtel avait placé des mets qui, par leur forme ou leur nature, avaient quelques rapports avec ces constellations : sur le Taureau, une pièce de bœuf; sur les Gémeaux, des rognons; sur le Cancer, une simple couronne; sur le Lion, des figues d'Afrique; sur les Poissons, deux surmulets; au dessus de la Balance, une statère qui d'un côté soutenait une tourte, et de l'autre un gâteau... Au milieu, sur une touffe de gazon, un rayon de miel. » C'était donc un vase ou mieux un plateau intermédiaire sur lequel on posait certains mets placés dans des vases plus petits ou préparés, dans le genre de ceux que nous appelons en caisse, ou en coquilles. Par le développement qu'ils prenaient en certaines occasions, ces *repositorium* étaient de véritables surtouts de table, tels que l'on en exécutait encore chez nous il y a moins de cinquante ans. On n'y tranchait rien, on ne les souillait pas de sauces, c'était de véritables objets d'art et de luxe que l'on admirait, qui pouvaient servir d'aliment à la conversation des convives, par la nature des compositions dont ils étaient décorés, ou par l'art de leur exécution. Les Grecs avaient emprunté aux Perses ce luxe de l'orfèvrerie de table. C'est aussi à la conquête de l'Asie, suivant Pline, que Rome en était redevable. « Le goût se montre singulièrement inconstant, dit-il, pour les vases d'argent. Aucun atelier n'a longtemps la vogue, et l'on recherche tantôt les vases firmiens, tantôt les clodiens, tantôt les gratiens : c'est ainsi que le nom des boutiques passe sur nos tables. Maintenant nous recherchons des anaglyptes et des vases ciselés en relief. Il y a plus, nous chargeons nos tables par l'intermédiaire des *repositorium* qui servent à supporter les mets ; » et il ajoute, un peu plus loin, à propos des lits d'argent à la forme de Délos : « La guerre civile de Sylla fit expier tous ces raffinements. Ils avaient paru peu avant cette guerre, ainsi que les plats d'argent de cent livres pesant, dont il y avait alors plus de cinq cents à Rome. Notre siècle a fait mieux : sous l'empire de Claude, son esclave Drucillanus, nommé Rotundus, intendant de l'Espagne citérieure, eut un plat d'argent de cinq cents pesant. Pour le fabriquer, on avait construit un atelier tout exprès. Ce plat était accompagné de huit autres, pesant chacun deux cent cinquante livres. Dites-moi, combien fallait-il d'esclaves comme lui pour le porter, ou à qui prétendait-il donner à dîner ? »

La mode des *repositorium* continua pendant tout le bas empire sans grandes modifications; quelques épigrammes empruntées à l'Anthologie vont nous montrer de quelle manière les artistes byzantins le comprenaient, et la variété des sujets dont ils étaient ornés.

ANONYME. — *Sur un disque où étaient gravés les douze signes du zodiaque et d'autres constellations.*

« Sur ce plat d'argent, vous voyez le ciel; la lune y regarde le soleil, dont les rayons illuminent la totalité de son disque. D'autre part, les planètes et les étoiles y décrivent leurs courses et règlent les destinées de la race mortelle. »

Nous avons déjà vu les signes du zodiaque représentés sur le *repositorium* de Trimalchion. Athénée, livre II, chap. 18, nous a conservé, dans un fragment du poète comique Alexis, le souvenir d'un troisième de ces monuments décoré d'un sujet semblable : une leçon de cosmographie mise à la portée des dîneurs. Alexis, de Thurium, mourut vers l'année 290 av. J.-C. et le disque décrit par lui peut prendre place en tête des monuments de ce genre.

ANONYME. — *Sur un* MINSORION *d'Eubule.*

En face de Télémaque et près de Pénélope, pourquoi, héros si sage et si avisé, étends-tu une main qui témoigne de tes craintes? Ta nourrice ne dira jamais aux prétendants qui tu es.

Le vieil Homère ne cessait et ne cessera jamais d'inspirer les artistes. Le même Eubule est célébré dans l'épigramme qui suit pour un disque d'un tout autre caractère. C'est un orfèvre qui manque au catalogue de Sillig et qui a été oublié par Raoul Rochette.

ANONYME. — *Sur un autre disque du même Eubule.*

Autre Pierre, je suis parvenu à graver, pour que tous le voient, le tombeau vivifiant du Seigneur sur ce plat, image du tombeau divin, dans lequel, prosterné, je vois le corps du Christ.

Ablabius Illustris, à qui l'épigramme suivante est attribuée, était un poète du règne de Théodose le Jeune (408 à 450). Asclépiade est l'amateur à qui le disque appartenait. On aimait alors donner une origine illustre aux objets que l'on possédait, faiblesse humaine qui n'est pas moins commune chez les modernes que chez les anciens : ici l'origine est divine!

Sur un disque romain d'Asclépiade[1].

Je suis une œuvre de Vulcain, qui m'a longtemps travaillé, mais Vénus m'a secrètement enlevé de l'atelier de son époux. Elle me donna à Anchise comme un gage d'amour et de mystère, et Asclépiade m'a trouvé chez les descendants d'Enée (à Rome).

III.

Avec les barbares du Nord qui avaient envahi l'empire d'Occident, ces pièces d'orfèvrerie changent de nom et aussi de physionomie. Insensibles aux arts de Rome et de la Grèce ils demandaient à l'or, aux pierres précieuses et à l'émail translucide, une sorte d'apaisement de leurs sens grossiers. Grégoire de Tours, dans son Histoire des Francs, nous a conservé le souvenir d'un *missorium* du ve siècle, livre VI, chap. 2.

« A cette époque, dit-il, je m'étais rendu à la maison royale de Nogent, pour me

1. *Anthologie grecque*, trad. de M. F. Dehèque, vol. I, p. 363 et 371. Paris, Hachette, 1863.

présenter au roi (Childéric II). Là ce prince me fit voir un grand surtout, *missorium magnum unus*, fabriqué par son ordre, composé d'or et de pierres précieuses, et du poids de cinquante livres. *Je l'ai fait, dit-il, pour donner du relief et de l'éclat à la nation des Francs. J'en ferai bien d'autres si Dieu me prête vie.* »

Les armes trouvées à Tournai, au XVIIe siècle, dans un tombeau dit de Childéric Ier, les couronnes de Guarrazzare, les vases de Gourdon, et mieux que tous, les grandes pièces d'or incrusté de verre rubis du trésor de Petrossa, du Musée de Bucarest, dont M. Odobesco prépare en ce moment la publication à Paris, nous donnent une idée très exacte des œuvres de cette époque.

La passion pour l'argenterie avait été si grande chez les Romains qu'il en circulait encore beaucoup de pièces dans les Gaules aux VIIIe et IXe siècles, entre les mains des riches particuliers, ou renfermées dans les trésors des églises.

L'abbé Le Beuf, le premier qui ait attiré parmi nous l'attention sur les missorium [1], en signale quatre du poids de 50, 40, 35 et 30 marcs, qui se trouvaient dans un lot considérable d'argenterie de table, présent de saint Didier, évêque d'Auxerre, à l'occasion de la dédicace de la cathédrale de cette ville. Et le bon abbé s'étonne de voir tant d'écuelles et de salières dans le trésor d'une cathédrale! La croix de bois, l'autel de pierre, est un rêve de poète qui n'a jamais été du goût des religions arrivées. Les anciennes basiliques, jusqu'au IXe siècle, plus tard encore, n'étaient pas seulement des maisons de prière, c'étaient aussi des lieux d'asile, d'affaires, des magasins où l'on déposait ses marchandises et ses objets précieux. Parmi les fêtes dont elles étaient le théâtre habituel, et que nous connaissons, les repas funèbres, qui dégénéraient le plus souvent en orgies scandaleuses, furent un des usages les plus difficiles à détruire. Anathématisés par saint Grégoire et par saint Augustin, le peuple y tenait, et c'est pourquoi l'argenterie de table faisait partie du mobilier des églises.

Nous pourrions en citer d'autres encore d'après les écrivains du temps, mais il faut nous borner. Nous demandons grâce cependant en faveur d'un beau vase décrit avec beaucoup d'élégance et de précision par Théodulfe, évêque d'Orléans, le poète favori de la cour de Charlemagne.

Ce prélat avait été envoyé, *missus dominicus*, dans les deux Narbonnaises, mission considérable qui investissait le mandataire des attributs du pouvoir royal de la façon la plus absolue. Théodulfe nous a conservé ses impressions de voyage dans un poème de près de mille vers; nous ne nous arrêterons qu'à la partie relative aux séductions dont l'envoyé était entouré, peinture énergique des mœurs et des choses du temps.

« Tous ont à porter quelque plainte, tous ont à solliciter quelque redressement, et pour que la puissance royale se déclare en leur faveur, ils ont tous à la main une offrande, ou, sur les lèvres, une promesse. Celui-ci, dit Théodulfe, me promet une coupe de cristal et des perles de l'Orient, si je le rends maître du domaine d'autrui.

1. Dissertation insérée au *Mercure de France*, janvier 1726.

Celui-là m'offre un amas de sous d'or, sur lesquels sont tracés des caractères arabes, ou des sous d'argent revêtus d'inscriptions latines, si je consens à lui livrer des métairies, des champs, des maisons. Un autre attire secrètement à lui mon notaire, et, de sa voix la plus basse, lui dit ces mots, qu'on doit me redire : Je possède un vase enrichi d'anciennes figures, d'un métal pur et d'un poids qui n'est pas médiocre. On y voit représentés l'antre criminel de Cacus, les troncs d'arbres où sont suspendues les têtes pétrifiées de ses victimes, les rochers qu'il a garnis de chaînes, les produits variés de ses rapines, le sol inondé du sang des troupeaux et des hommes. Mais le courroux d'Hercule venant terrasser le fils de Vulcain, celui-ci vomit de sa bouche sauvage des flammes venues de l'enfer... les taureaux s'échappent de la caverne profonde, redoutant d'y être encore ramenés en arrière, cela est dans le creux du vase, couronné par un cercle uni, et dont le ventre n'offre pas un trop vaste contour. Au dehors sont des reliefs de moindre dimension. On y voit le nourrisson de Tirynthe étouffant les deux dragons, et dix de ses autres travaux figurés en ordre. Cette partie extérieure du vase, altérée par un long usage, présente une surface polie où l'on distingue à peine les traces de l'antique ciseau. Voici le grand Alcide, le fleuve Calydon et le centaure Nessus se disputant les charmes de Déjanire, la robe fatale teinte du sang des monstres et l'horrible trépas du jeune Lychas. Enfin paraît le fier Anthée, qui meurt entre les bras robustes de son rival, ne pouvant recourir à son artifice habituel et réparer ses forces en touchant la terre. Eh bien, ce vase est pour ton maître (car il m'appelait son maître) s'il se montre favorable à mes vœux. Sur mes terres est une nombreuse famille d'hommes, de femmes, d'enfants, de jeunes gens, de jeunes filles, que les auteurs de mes jours ont fait libres et qui jouissent de leur liberté. Si ton maître me permet de corrompre une charte, je lui donne un vase antique, et moi, devenu seigneur de tous ces gens, je ne tarderai pas à récompenser tes bons offices. » D'autres encore offrent des manteaux de diverses couleurs, fabriqués par l'Arabe à l'œil farouche, des coupes d'argent dorées au dedans et noircies au dehors par le soufre, *niellées*, des étoffes, des épées, des cuirasses, des boucliers, des mulets, des chevaux, des peaux de Cordoue, blanches et rouges, des brodequins, des gants, de légers tissus avec lesquels on essuie son visage et ses mains, etc., etc.[1] »

Vers la fin du XIVe siècle et dans les premières années du suivant, les grandes pièces d'orfèvrerie antiques n'avaient pas encore toutes disparu, jetées à la fonte par le malheur des temps ou transformées par cette renaissance merveilleuse des arts qui caractérise plus particulièrement en France le règne de Charles V.

Nous avons retrouvé deux autres *missorium* grecs, de Byzance sans doute, dans l'inventaire du trésor de la Sainte-Chapelle de Bourges fondée par Charles, duc de Berry, à l'imitation de la Sainte-Chapelle de Paris, et enrichie par lui d'une suite de pièces

1. Nous empruntons la traduction de cet intéressant fragment à l'ouvrage de M. B. Hauréau, de l'Institut : *Singularités historiques et littéraires*. Paris, Michel Lévy, 1862.

d'orfèvrerie où le nombre le dispute à la richesse. Ils sont décrits ainsi sous les nos 127 et 133 [1] :

Item. Un grand plat, séant sur pied, de mauvais argent doré, au milieu duquel a un homme nu sur un cheval volant, et un lion sous ledit cheval; entaillé de lettres grecques. Pesant, 26 marcs 5 onces.

Item. Un grand plat d'argent doré, assis sur un pié d'argent doré, au fond duquel plat est un ymage de Constantin le Grand, assis sur un cheval voulant, auprès lequel a un lion dormant, et est escript autour de lettres grecques, et en la bordure a plusieurs bestes et feuillages de haulte taille. Pesant, 14 marcs 7 onces.



Le premier avait été donné en avril 1405, le second, plus tard, vers 1414. Il n'y a point de doute, malgré l'analogie du sujet, que nous n'ayons ici deux pièces différentes, le premier est d'un homme nu monté sur un cheval volant qui ne pouvait être pris pour Constantin le Grand, et son poids est double du second. Ils représentaient, sans doute, l'un et l'autre Bellérophon combattant la Chimère, sujet favori souvent traité par les artistes de l'antiquité. Au Moyen-Age, une semblable représentation pouvait aisément passer pour un saint Michel, un saint Georges, ou même pour un Constantin le Grand. Nous possédons un de ces petits jouets de plomb comme on en a souvent trouvé dans la Seine, véritable miniature de plat, dont on amusait les enfants en ce temps-là comme ceux d'aujourd'hui, où la Chimère est très finement caractérisée par sa tête de lion, l'avant-corps d'un bouc qui lui sort des reins et sa queue de dragon, souvenir d'un plat de ce genre. Les *missorium* du duc de Berry étaient-ils les derniers? Des recherches dans ce sens, entreprises dans nos inventaires anciens, en feraient peut-être découvrir d'autres.

Les documents publiés par M. Hiver de Beauvoir, très intéressants, nous donnent aussi l'arrêt de mort de nos deux *missorium* dans des circonstances les plus piquantes : « on lit, au compte des funérailles du duc Jean, nous dit-il, que, le lendemain de sa mort, on fut obligé de vendre à Jehan Lavarenne un lot de vaisselle de son argenterie, du poids de 894 marcs, et que dans le détail des pièces qui composaient ce lot sont compris les nos 127 et 133 de l'inventaire! »

(*A suivre.*) EUGÈNE PIOT.

1 Description d'après la teneur des chartres, du trésor de la Sainte-Chapelle de Bourges, par M. Hiver de Beauvoir. Bourges, 1855, in-8°.

LE PRÉTENDU « INOPOS »

MARBRE GREC DU MUSÉE DU LOUVRE

(Planche 22.)

La belle sculpture que reproduit notre pl. 22 est depuis longtemps au Musée du Louvre, mais il n'en avait pas encore été publié de reproduction satisfaisante[1]. Plus que beaucoup d'objets découverts à une époque récente, elle nous a paru mériter les honneurs de l'héliogravure. Il y a des monuments que l'on peut appeler inédits, alors même qu'ils ont déjà été gravés plusieurs fois; le prétendu *Inopos* est du nombre.

Par une bonne fortune trop rare quand il s'agit de marbres de nos anciennes collections, nous connaissons avec certitude la provenance de ce fragment. Il a été rapporté de Délos à Marseille par un bâtiment de commerce qui l'avait embarqué comme lest. Acquis par le peintre Esprit-Antoine de Gébelin, il fut cédé par lui au Musée du Louvre. Avec la quantité de marbres taillés qui en couvrent le sol, l'île de Délos, dont le mouillage est excellent, a dû bien souvent être exploitée par des vaisseaux en quête de lest; les amateurs d'antiquités sont venus ensuite, et les escadres ont fait concurrence aux navires marchands. Ainsi s'explique le nombre relativement considérable de marbres déliens qui se sont répandus dans les collections de l'Europe. Nos musées du midi de la France possèdent certainement, sans le savoir, des satues ou des fragments venus de Délos[2]. Au commencement du xve siècle, le voyageur florentin Bondelmonte signalait dans l'île d'Apollon, outre la grande statue de ce dieu, dont les morceaux y existent encore, *plus quam mille idolorum omnium magisterio laudabili*[3]. Le chiffre n'a rien de précis, et l'on doit, sans doute, y voir une hyperbole, mais, sans la surveillance dont ces îles sont actuellement l'objet, tous les caboteurs de l'Archipel pourraient encore se fournir de lest sculpté, tant à Délos même que dans sa nécropole, l'île de Rhénée qui lui fait face. Il y a vingt ans, à la vente Pourtalès, on adjugeait un autel en marbre orné de

1. La gravure de Bouillon (*Musée des Antiques*, III, *bustes*, pl. 2) est médiocre; celles de Clarac (*Musée de sculpture*, pl. 750, n° 1820; pl. 1036, n° 1820) sont des esquisses qui ne ressemblent pas à l'original et ne se ressemblent guère entre elles.

2. Nous attribuerions volontiers à Délos la belle statue acéphale en marbre blanc du Musée de Dijon, qui avait été rapportée d'Orient à Toulon par l'amiral de Grasse (*Bulletin de correspondance hellénique*, 1882, t. VI, pl. v).

3. Bondelmonte. *Liber insularum archipelagi*, éd. Sinner, Leipzig, 1824, p. 92; cf. *Revue archéologique*, 1883, t. I, p. 77 et 83.

bucrânes et de guirlandes, qui, au dire du catalogue, avait été rapporté de Rhénée[1]. Cet autel a passé au Musée de Berlin, où il est inventorié à tort comme provenant de Délos[2].

Le fragment de Délos est une des rares statues antiques, entrées à cette époque au Musée du Louvre, qui aient échappé au ciseau capricieux des restaurateurs. On se contenta de lui ajouter un nez, de compléter certaines parties effritées des joues et de la bouche. Si on n'alla pas plus loin, ce fut, sans doute, comme dans le cas de la Vénus de Milo, parce qu'on ne voyait pas nettement à quelle statue ce torse en marbre de Paros avait pu appartenir. La première hypothèse à ce sujet, qui a été presque généralement acceptée depuis, est due à Visconti : il y reconnut une divinité des eaux, la personnification de la rivière Inopos, sur les bords de laquelle Apollon et Artémis avaient vu le jour à Délos[3].

Au commencement de ce siècle, le transport à Londres — on pourrait dire la découverte — des marbres du Parthénon, exerça sur les archéologues une influence semblable à celle de la découverte de l'Hermès de Praxitèle à Olympie, en 1877. Depuis 1877, on ne trouve guère de statue virile dans le style du IVe siècle avant notre ère sans croire y reconnaître une imitation, ou tout au moins un *souvenir* de l'Hermès. De même, il y a soixante ans, le Parthénon et ses chefs-d'œuvre révélés devinrent la mesure et le point de comparaison obligés auxquels on rapportait toutes les sculptures exécutées avec une largeur et une liberté qui rappelaient de loin la manière de Phidias. La trace de cette préoccupation apparaît nettement dans la notice que le comte de Clarac a consacrée à notre statue[4]. « Ce fragment, dit-il, appartenait à une statue demi-couchée... Il ressemble, par le style, au beau Thésée du fronton du Parthénon... La pose de ce torse permet de conjecturer qu'on avait représenté le fleuve Inopus qui arrose l'île sacrée de Délos. » M. Frœhner, en 1869, s'est rangé à l'opinion de Clarac en la précisant[5] : « Ce fragment est peu postérieur au siècle de Phidias. Le marbre aura probablement fait partie de quelque groupe de frontispice, car le dos est plat et les cheveux sont seulement ébauchés... Le mouvement indique que la figure, à demi-couchée, devait occuper l'angle du fronton et regarder ce qui se passait derrière [?]... Bien qu'il soit impossible de préciser le fleuve qu'il représente, Visconti lui a donné le nom de l'*Inopos*... Quant au style et à l'exécution, cette sculpture rappelle les chefs-d'œuvre du Parthénon, surtout le prétendu Thésée. »

Il y a dans ces lignes bien des assertions gratuites, ou, pour mieux dire, bien des inexactitudes. De quel droit affirmer que ce fragment est « peu postérieur au siècle de Phidias »? Pourquoi dire qu'il appartient à une figure couchée, si ce n'est pour créer une ressemblance toute factice entre cette sculpture et le Thésée du Parthénon ?

1. *Catalogue Pourtalès*, 1865, n° 22.
2. Conze, *Verzeichniss der antiken Sculpturen*, Berlin, 1885, n° 1158.
3. J'ai retrouvé, en 1882, la source de l'Inopos et déterminé le cours de ce ruisseau, aujourd'hui à sec. Cf. *Bulletin de correspondance hellénique*, t. VII, 1883, p. 330.
4. *Description du Musée royal des Antiques*, Paris, 1830, n° 98, p. 49. Cf. *Musée de sculpture*, t. IV, p. 315.
5. *Notice de la sculpture antique du Musée du Louvre*, n° 448, p. 410-411.

Pourquoi, enfin, conclure du travail sommaire des épaules qu'elle était adossée à un fronton, alors que nous possédons tant de statues antiques qui présentent la même particularité, simplement parce qu'elles étaient placées contre une paroi, et que, d'autre part, les figures mêmes du fronton du Parthénon sont modelées avec soin sur les deux faces?

C'est surtout dans la nomenclature archéologique que les erreurs ont la vie dure. Otfried Müller mentionne la statue du Louvre parmi les représentations de divinités fluviales[1]; Lübke, qui l'attribue au IVe siècle, la décrit comme « une figure couchée », sans même indiquer que cette position n'est qu'une hypothèse; il ajoute qu'elle occupait l'extrémité du fronton d'un temple, et remarque — cette fois avec justesse — que si la puissante simplicité du style rappelle les sculptures du Parthénon, le traitement des parties nues et des cheveux témoigne de plus de mollesse[2]. Dans l'excellent catalogue des moulages du Musée de Berlin par Friedrichs, dont une édition complètement renouvelée a été donnée par M. Wolters, nous trouvons enfin une tentative d'insurrection contre la dénomination traditionnelle : « *Prétendu Inopos*... On a généralement pensé que la figure était couchée, et on l'a expliquée comme une divinité fluviale. Mais aucune de ces hypothèses n'a de fondement. On s'est aussi trompé, la plupart du temps, sur le style, en plaçant cette sculpture à l'époque de Phidias. Le traitement du corps est plus mou que dans les statues du Parthénon; bien plus, une pareille tête est inadmissible, non seulement à l'époque de Phidias, mais même avant Alexandre[3]. » Et M. Wolters ajoute, avec raison, que le modelé sommaire du dos n'est pas une preuve que le prétendu Inopos ait jamais fait partie du fronton d'un temple.

Imprimant ces lignes en 1884, M. Wolters aurait pu être plus explicite. Nous connaissons maintenant, du moins par des publications provisoires, les temples de Délos; aucun n'avait un fronton assez élevé pour abriter la grande statue couchée dont le torse du Louvre, haut de 0m 95, ne serait qu'un fragment. La preuve en sera faite d'une manière définitive au jour prochain où M. Nénot publiera les relevés et les restaurations dont il a recueilli les éléments à Délos pendant les fouilles dirigées par M. Homolle. Mais au moment où s'imprimait le catalogue des moulages de Berlin, l'étiquette de la statue du Louvre n'était plus conforme à l'explication de Visconti. M. Ravaisson avait reconnu un portrait d'Alexandre le Grand dans le prétendu dieu de l'Inopos. Comme le savant conservateur du Musée des Antiques n'a nulle part fait connaître les motifs qui lui ont dicté cette nouvelle attribution, M. Wolters est bien excusable de l'avoir ignorée; il aurait pu, toutefois, en découvrir la trace dans un article de la *Revue archéologique*, publié en 1876 (tome II) par M. Charles Ravaisson fils[4]. Ce n'est qu'une phrase incidente,

1. *Handbuch der Archæologie*, § 403, I. Mais il a soin de placer un signe de doute après le nom *Inopos*.

2. Lübke, *Geschichte der Plastik*, 3e édition, 1880, t. I, p. 231.

3. *Gypsabgüsse antiker Bildwerke*, Berlin, 1885, n° 1601, p. 647.

4. Charles Ravaisson, *La critique des sculptures antiques au Musée du Louvre*, troisième article, *Revue archéologique*, 1876, t. II, p. 328.

mais qui mérite la peine d'être rappelée, parce qu'elle supprime d'avance toute contestation au sujet de la priorité d'une hypothèse qui nous paraît devoir être bientôt généralement admise : « Une sculpture de premier ordre, mais très endommagée, reste encore au Louvre à l'état de fragment; je veux dire la figure appelée Inopus, aujourd'hui placée dans la salle du plafond de Diane peint par Prudhon, et que le caractère de la physionomie et de la chevelure, joint à la trace d'un bandeau royal, ont fait reconnaître au conservateur actuel pour être un Alexandre le Grand. »

L'observation judicieuse de M. Wolters, qu'une tête comme celle de cette statue est inadmissible avant Alexandre le Grand, vient prêter son appui à l'hypothèse de M. Ravaisson. Nous savons aujourd'hui, avec assez d'exactitude, quels sont les caractères de l'art de Lysippe, dont dérive presque toute la sculpture de l'époque macédonienne, et ces caractères se retrouvent avec évidence dans notre marbre, prétendu contemporain de Phidias. L'ovale allongé de la tête, l'enfoncement des yeux, la forte saillie de la bosse frontale, le traitement *à l'effet* de la chevelure, ce sont là des indices irrécusables, qui permettent de rapporter une sculpture à la dernière partie du IVe siècle.

Maintenant, le ci-devant Inopos est-il bien un Alexandre? Sur ce point, il est toujours difficile d'arriver à une certitude absolue. Le seul portrait incontestablement authentique que nous possédions du roi macédonien, le buste trouvé à Tivoli par le chevalier Azara, et donné par lui à Napoléon[1], est d'une conservation si défectueuse, d'un style si pauvre, qu'on y reconnaît à peine un reflet de la beauté universellement attribuée au fils de Philippe par les écrivains qui connaissaient ses images. La numismatique, comme on sait, ne peut guère nous tirer d'embarras. Aucune monnaie au type d'Alexandre n'a été frappée de son temps; cette opinion, émise d'abord par Eckhel, puis contestée sans raisons suffisantes par Visconti[2], est aujourd'hui généralement approuvée des numismatistes[3]. Les premières monnaies avec le portrait d'Alexandre sont peut-être dues à Ptolémée Soter, qui les fit frapper vers 310; encore est-ce moins un portrait qu'une image idéalisée, où les traits individuels ont presque disparu. C'est aux textes antiques, et accessoirement au buste de Tivoli[4], que nous devons le peu que nous savons avec certitude sur l'apparence physique d'Alexandre. Si nous en apprenons jamais davantage, ce sera par la découverte d'une statue exactement conforme aux descriptions des anciens.

Ces descriptions, en laissant de côté le verbiage, nous font connaître les détails suivants: Alexandre avait la tête légèrement penchée sur l'épaule gauche; il levait souvent le regard au ciel; ses yeux étaient humides et brillaient d'un éclat voilé; sa chevelure était

1. Visconti, *Iconographie grecque*, pl. 39, 1, 2; t. II, p. 36; Wolters, *Gypsabgüsse*, n° 1318, p. 483.

2. *Iconographie grecque*, t. II, p. 43 et suiv.

3. Imhoof-Blumer, *Porträtkœpfe auf antiken Münzen hellenischer Vœlker*, 1885, p. 14.

4. Il n'y a rien à tirer du buste d'Ince Blundell Hall (*Archæologische Zeitung*, 1874, pl. IV), qui ne représente probablement pas Alexandre. Cf. Michaëlis, *Ancient marbles in Great Britain*, n° 178.

rejetée en arrière; il avait, le premier, adopté le diadème, à l'imitation des rois persans. Le caractère général de sa physionomie était viril et *léonin*. Lysippe seul a su le rendre avec perfection; ses imitateurs, en exagérant l'inclinaison du cou et l'expression rêveuse des yeux, ont affadi le type du conquérant aux dépens de sa majesté et de sa force[1]. Ce type affadi est celui des monnaies qui portent l'effigie d'Alexandre, en particulier de la grande pièce du trésor de Tarse[2].

Pompée et Caracalla ne sont pas les premiers, parmi les anciens, qui se soient flattés de ressembler à Alexandre et qui aient fait effort pour imiter son aspect. Il en fut du type d'Alexandre comme de celui de Napoléon Ier à notre époque : on contrefit le Macédonien comme on a, depuis, contrefait le Corse. Les successeurs d'Alexandre, en particulier, ont imité le port de sa chevelure, son regard *humide* et rêveur; les sculpteurs se sont familiarisés avec le caractère général de ce type, au point de l'imprimer à des personnages qui n'avaient rien de commun avec Alexandre[3]. M. Homolle a découvert à Délos un buste remarquable qui n'a été publié que tout récemment, malheureusement d'après une photographie défectueuse[4]; le bandeau royal dont la tête était ceinte indique clairement que c'est le portrait d'un roi. Au premier abord, M. Homolle a été tenté d'y reconnaître un de ces Alexandres affadis dont parle Plutarque. « Voilà bien, dit-il, cette tension du cou doucement penché, ce léger renversement de la tête, ces yeux levés au ciel, ce regard humide; voilà bien aussi, dans l'expression tourmentée et comme souffrante, l'air plus attendri qu'impérieux, ce je ne sais quoi d'alangui, qui était la faute commune des représentations d'Alexandre. »

M. Homolle, néanmoins, n'a point persisté dans son hypothèse : une de ses principales raisons est la longueur du cou qui, dans le buste de Délos, contraste avec la carrure trapue de l'encolure dans le buste de Tivoli[5]. Il préfère y reconnaître le portrait d'un des successeurs d'Alexandre au IIIe siècle, d'un de ses imitateurs au physique, plus épris de la grâce que de la force, qui faisaient perdre à leur modèle le caractère *léonin* vanté par Plutarque. Peut-être, cependant, ce manque de fidélité est-il plutôt le fait d'un artiste qui n'aura connu Alexandre que *de seconde main;* nous ne verrions guère de difficulté, pour notre part, à admettre la première hypothèse de M. Homolle. Les variations qu'a subies, dans notre siècle, le type de Napoléon Ier sont utiles à méditer quand on s'occupe de l'iconographie d'Alexandre.

1. Plutarque, *De Alexandri magni seu virtute seu fortitudine*, II, 2; *Alexander*, c. IV; *Pompeius*, c. I; Élien, *Var. Hist.*, XII, c. XIV; Justin, XII, 3; Quinte-Curce, VI, 6. Cf. Visconti, *Iconographie grecque*, t. II, p. 39, qui a particulièrement insisté sur le caractère de la chevelure d'Alexandre, rejetée en arrière à la manière d'une crinière de lion. L'inclinaison de la tête sur l'épaule gauche, sensible dans le buste de Tivoli, a été étudiée au point de vue médical par le Dr Dechambre. *Revue archéologique*, t. IX, II, p. 422.

2. Longpérier, *Œuvres complètes*, t. III, pl. VI.

3. Voyez, par exemple, le prétendu *Alexandre mourant* de Florence, qui est peut-être un jeune Titan.

4. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1885, t. IX, pl. XVII et p. 253.

5. Je suppose que c'est par un *lapsus* que M. Homolle a parlé du *buste du Capitole*, qui est probablement un Hélios et n'a rien de commun avec Alexandre. Cf. Visconti, *Mus. Pio Clem.*, I, pl. XIV; Wolters, *Gypsabgüsse*, n° 1416, p. 530

Le torse de Paris est d'une exécution supérieure au buste que M. Homolle a découvert et qui est resté au Musée de Myconos; mais il y a entre les deux têtes un air de famille incontestable. Dans le fragment du Louvre, la tête semble penchée sur l'épaule droite au lieu de l'être, comme l'indiquent les textes que nous avons rappelés, sur l'épaule gauche. Mais, en vérité, elle est surtout penchée en avant, et il serait téméraire d'attribuer trop d'importance à ce détail, dans l'ignorance où nous sommes de l'attitude générale de la statue. Les yeux, non plus, ne sont pas levés au ciel; est-il certain que ce caractère fut commun à tous les portraits authentiques d'Alexandre? Cela est bien difficile à supposer, car on ne se figure pas Alexandre regardant le ciel dans les groupes de la *Chasse au lion* et de la *Bataille du Granique*, où Lysippe l'avait placé au premier plan. Lysippe était l'auteur d'une statue d'Alexandre regardant le ciel, ce qui inspira à un poète du temps une épigramme célèbre : « Le héros lève les yeux vers Jupiter, comme pour lui dire : Règne dans l'Olympe, et que la terre soit à moi! » Il n'en fallait pas davantage pour que le « regard levé » d'Alexandre devint un de ses traits essentiels dans l'imagination des écrivains grecs. Nous attribuons plus d'importance à d'autres caractères de la statue du Louvre, la chevelure rejetée en arrière, le cou épais, la petitesse des yeux. C'est bien là ce que les anciens entendaient par « le regard humide », τὸ ὑγρόν, qui était propre à Aphrodite, à Éros, à Dionysos, par opposition aux yeux largement ouverts et d'un éclat moins discret. Enfin, les traces du bandeau reconnues par M. Ravaisson ne permettent pas de douter qu'il ne s'agisse d'un personnage royal. Les traces du diadème sont visibles tout autour de la tête, en particulier sur la gauche, où il subsiste un trou servant à l'insertion de la bande métallique. L'excellente exécution du marbre est bien ce que l'on devait attendre d'une statue d'Alexandre élevée à Délos avant la fin du IVe siècle. Les motifs de reconnaissance envers le roi macédonien ne manquaient pas aux habitants de l'île. Longtemps tyrannisés par les Athéniens, ils lui durent une indépendance qui allait inaugurer pour eux une ère nouvelle de prospérité; on savait qu'Alexandre favorisait le sanctuaire de Délos et désirait qu'il devînt l'égal de ceux de Delphes et d'Olympie[1]. Ainsi, les circonstances historiques, le lieu de la découverte, le style, les détails eux-mêmes semblent confirmer l'hypothèse de M. Ravaisson : nous l'adoptons, pour notre part, non point faute d'en connaître une meilleure, mais parce que nous croyons fermement qu'elle est la bonne.

SALOMON REINACH.

1. Cf. Homolle, *Bulletin de Correspondance hellénique*, t. IX, p. 254.

UN PORTRAIT DE CHARLES Ier D'ANJOU

ROI DE SICILE, FRÈRE DE SAINT LOUIS

PEINT A NAPLES EN 1282 PAR LE MINIATURISTE JEAN
MOINE DU MONT-CASSIN
DANS UN MANUSCRIT AUJOURD'HUI A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE PARIS

(PLANCHE 23.)

On sait combien il est rare d'arriver à découvrir en quelle année et par quelles mains ont été exécutées les peintures d'un manuscrit. C'est donc toujours une véritable bonne fortune que de pouvoir appliquer à un livre déterminé, encore existant aujourd'hui, des renseignements précis fournis par des pièces de comptes relativement à un travail d'enluminure. Mais quelle nouvelle valeur acquiert cette bonne fortune, s'il est établi en outre que la peinture, dont l'auteur se trouve connu et la date certaine, renferme le portrait, contemporain et fait dans l'entourage immédiat du modèle, d'un personnage ayant joué dans l'histoire un rôle capital! Tel est le cas pour les miniatures que nous reproduisons dans la planche jointe à cet article, d'après un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris. En effet, nous pouvons établir qu'elles ont été peintes à Naples, en 1282, par un certain Jean ou Giovanni, moine du Mont-Cassin, et, d'autre part, que le monarque qui y est représenté, et pour qui d'ailleurs le manuscrit a été fait, n'est autre que le roi qui régnait alors sur les provinces napolitaines, le célèbre frère de saint Louis, Charles de France, comte d'Anjou et de Provence, devenu roi de Sicile en 1265, et roi titulaire de Jérusalem en 1277.

Charles d'Anjou n'a pas été seulement un grand conquérant, un organisateur remarquable et, suivant l'expression même de son adversaire Pierre d'Aragon, « le premier chevalier d'Europe » ; il a été encore un prince éclairé, aimant à protéger les savants et à favoriser le progrès de l'enseignement. Il y aurait une étude bien neuve et bien intéressante à écrire sur tout le mal qu'il s'est donné pour reconstituer et faire refleurir l'Université de Naples, pour y amener, à côté d'hommes comme saint Thomas d'Aquin, quelques-uns des professeurs les plus renommés de France, et même pour chercher à y attirer, par des circulaires vantant les agréments et les avantages du séjour à Naples, les étudiants de Paris et d'Orléans.

Avec de tels sentiments, le frère de saint Louis ne pouvait négliger un corps scientifique qui était depuis longtemps la gloire de ses nouveaux états, je veux parler de l'Ecole de médecine établie à Salerne, dont la renommée a laissé des souvenirs encore

si populaires aujourd'hui. Prendre sous sa protection les maîtres dans l'art de soigner et de guérir, leur donner, sans distinction de race, ni même de religion, des traitements ou des pensions, faire de l'exercice de la médecine une véritable institution d'État régie et patronnée par le pouvoir souverain, c'était déjà bien. Charles d'Anjou fit mieux encore. Il s'efforça de mettre entre les mains des docteurs de nouveaux instruments de travail, en vulgarisant, par des traductions latines, quelques-uns des ouvrages classiques de la médecine arabe qui étaient encore inconnus au monde chrétien.

Parmi ces ouvrages se trouvait une sorte d'encyclopédie médicale très volumineuse en vingt-cinq livres, portant le titre de *El Hawi* et contenant, dans un ordre assez confus, une série de notes et de matériaux réunis par le persan Mohammed Abou Bekr Ibn-Zacaria, plus connu sous le surnom de Rhasès ou Rasi, une des lumières de la science orientale, mort dans la première moitié du xe siècle de notre ère.

Depuis la croisade de 1270, Charles d'Anjou entretenait des relations politiques et commerciales suivies avec les souverains ou califes de Tunis, décorés du titre de rois par le formulaire de la chancellerie angevine. De nouveaux accords conclus avec Abou-Zacaria Jehia, surnommé El Wathek, qui garda le pouvoir de 1277 à 1279, venaient encore de raffermir ces bonnes relations[1]. Le roi de Sicile en profita pour faire demander officiellement au prince tunisien par ses ambassadeurs un exemplaire de l'El Hawi. Le succès de cette démarche ne pouvait être douteux, et Charles d'Anjou, ayant reçu le précieux manuscrit des mains de ses envoyés, en confia aussitôt la traduction à un de ses interprètes ordinaires pour la langue arabe, le juif Farag ou Farache Moyse, fils de Salem, originaire de Girgenti en Sicile, docteur de l'Ecole de Salerne, le même dont une fausse interprétation d'un texte contenant les mots de *Carolus primus* a fait à tort, sous le nom de Farraguth ou Ferraguth, un médecin de Charlemagne[2].

Dès le 6 février 1278, Farag était à l'œuvre[3]. Après plus d'un an de labeur assidu, il termina sa traduction à Naples, le lundi 13 février 1279[4]. Elle fut alors soumise à l'examen des médecins du roi et des docteurs de Naples et de Salerne qui l'approuvèrent d'une voix unanime avec les plus grands éloges[5].

Tout ces détails nous ont été transmis par Farag lui-même dans le prologue et dans l'*explicit* final qu'il ajouta à son travail. Ils sont, d'autre part, pleinement confirmés par

1. Voir à ce sujet une intéressante note de M. Amari, dans le *Saggio di codice diplomatico* de Minieri-Riccio, I (Naples, 1878, in-4°), p. 48.

2. Cf. Eloy, *Dictionnaire historique de la médecine* (Mons, 1778, 4 vol. in-4°), II, p. 198; et Salvatore de Renzi, *Storia della medicina in Italia* (Naples, 1845-1848, 5 vol. in-8°), II, p. 130.

3. Archives de Naples, *Registre angevin* 34, f° 48.

4. Cette date résulte de l'*explicit* inscrit sur le verso d'un feuillet blanc (f° 189), à la suite du XXVe livre de l'El Hawi, dans le tome V du manuscrit latin 6912 de la Bibliothèque Nationale; *explicit* qui vise exclusivement le travail de traduction (translatio) exécuté par Farag, et non pas, comme on l'a cru à tort (voir deux pages plus loin la note 2), la confection du manuscrit lui-même.

5. Cette traduction a eu les honneurs de l'impression. Publiée pour la première fois à Brescia, en 1486, en deux gros volumes in-folio, elle a été rééditée à diverses reprises jusqu'en 1542.

un certain nombre de documents contemporains conservés, aux archives de Naples, dans la collection factice des *Registres angevins*, notamment par des fragments provenant des comptes des trésoriers royaux du château de l'Œuf.

Le manuscrit autographe de cette traduction, tel qu'il était sorti des mains de l'interprète, se présentait naturellement sous la forme d'une minute écrite au courant de la plume. Il fallait que cet original fût ensuite édité, je veux dire recopié posément par des écrivains de profession et transformé en livre d'apparence régulière et de lecture commode. Charles Ier donna les instructions nécessaires à ce sujet et voulut que le premier exemplaire de la mise au net, qui lui était personnellement destiné, fût exécuté avec un luxe et un soin dignes de l'importance de l'œuvre et du prix que l'on attachait à sa divulgation.

Je dois ici laisser de côté, malgré leur intérêt, en les réservant pour une étude plus spéciale, tous les détails qui m'entraîneraient trop loin, sur la confection de cet exemplaire, sur les différents copistes qui y ont participé, sur les salaires payés, sur le prix du vélin employé, sur l'intervention des correcteurs, sur les interruptions et les reprises du travail. Qu'il me suffise de dire que, par suite d'incidents divers, on mit beaucoup plus de temps à transcrire la traduction de Farag que Farag lui-même n'en avait mis à la faire. Si bien que l'achèvement du manuscrit se fit attendre jusqu'au milieu de 1282. C'est seulement le 31 août de cette année que furent payés les derniers travaux exécutés pour l'El Hawi sous la direction du français Jean de Néelle, qui était à la fois le médecin du roi Charles Ier et une sorte d'intendant de sa bibliothèque[1].

Parmi les quittances délivrées à cette date et transcrites comme pièces justificatives dans les comptes des trésoriers royaux, figure celle d'un artiste nommé Jean, ou plutôt Giovanni, car il était Italien de naissance[2], moine du Mont-Cassin, qui déclare avoir reçu deux onces et demie d'or, pour avoir passé deux mois et demi à Naples à partir du 15 juin précédent, à raison d'une once d'or par mois, prix convenu avec Jean de Néelle, occupé *à faire les images* (in faciendis ymaginibus), c'est-à-dire à peindre les miniatures de l'ouvrage enfin terminé[3].

Ce taux d'une once — soit en monnaie française à peu près deux livres dix sous tournois — par mois est relativement élevé. C'est précisément la somme qui, en 1332, époque où la valeur de l'argent s'était déjà avilie depuis le XIIIe siècle, fut octroyée comme

1. En effet, Jean de Néelle s'occupait non seulement des ouvrages qui, comme l'El Hawi, pouvaient par leur contenu intéresser le médecin, mais de tous les livres faits pour le roi Charles d'Anjou. C'est ainsi qu'il a surveillé l'exécution d'un petit livre de chroniques qui est aussi arrivé à la Bibliothèque Nationale (Ms. latin 5005 A), et dont M. Léopold Delisle, avec sa merveilleuse sagacité, a, pour ainsi dire, deviné la royale origine (*Le cabinet des manuscrits de la B. N.*, II, p. 387) absolument établie par les documents des Archives napolitaines.

2. Cette nationalité est attestée, comme on le verra plus loin, par le style tout à fait italien des peintures dues au moine du Mont-Cassin.

3. Le texte de cette quittance a été publié, avec quelques fautes de lecture, d'après le *Registre angevin* 44, f° 166, dans le grand ouvrage de Schulz, *Denkmæler der Kunst des Mittelalters in Unter-Italien*, IV, p. 107. — Cf. Minieri-Riccio, *Genealogia di Carlo I di Angiò* (Naples, 1857, in-8°), p. 77, et *Il regno di Carlo I d'Angiò, anni 1281-1282* (Florence, 1879, in-8°), p. 30.

pension par le roi Robert, petit-fils de Charles Ier, à un bien autre artiste que le moine du Mont-Cassin, à Giotto lui-même[1]. Du temps de Charles Ier, les copistes les mieux payés arrivaient avec peine à gagner leur once d'or en six semaines de labeur continu.

Or, il existe à la Bibliothèque Nationale de Paris où il est arrivé avec les collections de Colbert, sous le n° 6912 du fonds latin, un bel exemplaire de la traduction de Farag, en cinq volumes de grand format, couverts d'une reliure pleine de maroquin rouge aux armes du ministre de Louis XIV[2]. Cet exemplaire ne serait-il pas, par hasard, celui dont nous venons brièvement d'esquisser l'histoire? Pour résoudre la question, c'est au manuscrit lui-même qu'il faut s'adresser.

En combinant les diverses indications qui nous sont fournies par les documents des archives de Naples, nous arrivons aux conclusions suivantes :

La première copie de l'autographe de Farag formait deux tomes, elle était écrite à deux colonnes en *lettres de tieuste*[3], *de grant volume*, *sur cartes chevrotines*, c'est-à-dire sur vélin, dont le prix relativement élevé atteste la qualité supérieure, et par *quinternes* ou cahiers composés de cinq pièces de vélin, soit dix feuillets au cahier. Au début, le travail s'était effectué pour ainsi dire par fragments, deux ou trois écrivains se trouvant employés simultanément à écrire un certain nombre de cahiers, réunis ensuite tant bien que mal; plus tard, il était devenu plus régulier. Enfin, une fois le manuscrit terminé, il avait fallu, « à cause de la difficulté de l'écriture », une longue collation et des corrections coûteuses exécutées sous les yeux de Farag lui-même[4].

Ce signalement s'applique merveilleusement au manuscrit de la Bibliothèque Nationale. Nous y retrouvons la disposition sur deux colonnes et les *lettres de tieuste;* les feuillets de vélin, groupés par *quinternes*, se distinguent à la fois par la beauté de la matière et par le *grant volume.* Ils ont, en effet, 410 millimètres de haut sur

1. Minieri-Riccio, *Saggio di codice diplomatico*, II (Naples, 1880, in-4°), p. 16.

2. Le manuscrit de Paris, déjà cité par M. de Cherrier (*Histoire de la lutte des papes et des empereurs de la Maison de Souabe*, III, p. 130, note 3) qui, sur la foi de l'ancien catalogue, le croyait du XIVe siècle, a été de nouveau signalé par M. Michele Amari, dès 1851, dans la première édition florentine de *La guerra del Vespro Siciliano* (I, p. 80 et II, p. 407), puis en 1868 dans le tome III (pp. 698 et 868) de la *Storia dei musulmani di Sicilia.* L'éminent historien, qui tout récemment encore vient de reprendre la question dans la neuvième édition (Milan, 1886, 3 vol. in-8°) de son ouvrage sur les Vêpres Siciliennes (I, p. 111, et III, pp. 483-488), ne doute pas que ce bel exemplaire n'ait été fait pour Charles d'Anjou. Il a reconnu l'importance de la note relative au scribe Angelus de Marchia. Toutefois, par une confusion que nous avons déjà eu occasion d'expliquer, il s'est mépris sur le sens de l'*explicit* placé après le XXVe livre de l'El Hawi, et partant sur la valeur de cet *explicit* comme marque de provenance, en appliquant à la confection de la copie ce qui a trait en réalité à l'original de la traduction de Farag. Mais si le manuscrit de la Bibliothèque Nationale n'a pas échappé à l'attention des érudits, si d'autre part le texte relatif au moine Jean a été relevé par divers écrivains, personne jusqu'ici, à notre connaissance du moins, ne s'est occupé en aucune manière de ce qui nous intéresse justement le plus, c'est-à-dire des miniatures qui ornent les cinq volumes.

3. Autrement dit en lettres de forme, équivalent à nos caractères d'impression.

4. Archives de Naples, *Registre angevin* 30, fos 121 et 137 à 139; *Registre angevin* 31, f° 50. — Minieri-Riccio, *Il regno di Carlo I° d'Angiò, anni 1281-1282*, pp. 25, 29 et 30.

265 millimètres de large, format dont les dimensions sont d'autant plus frappantes que la justification du texte n'a en moyenne que 250 millimètres sur 160, et que par conséquent les marges restent extrêmement larges. Il est vrai que le manuscrit est actuellement relié en cinq tomes. Mais on peut constater facilement, par l'examen de grands rinceaux tracés en noir sur les tranches, qu'il ne formait à l'origine que deux volumes, le premier contenant les tomes I et II actuels, et le second les trois autres. Des indices certains montrent que le travail s'est effectué en plusieurs fois[1], et, ce qui est bien d'accord avec le témoignage des pièces d'archives, ces indices se rencontrent plus fréquemment au début de l'œuvre, tandis qu'ils disparaissent vers la fin. D'autre part, les corrections[2] sont extrêmement nombreuses et quelquefois assez longues. Un pareil fait, rapproché du grand soin matériel apporté à la confection de ce luxueux exemplaire, serait tout à fait incompréhensible s'il s'agissait d'une copie de seconde main. Il s'explique au contraire très bien du moment où l'on est en face de ce que j'appelle une première édition, ayant pour base un manuscrit autographe difficile à lire, et corrigée par les soins de l'auteur en personne, soit, dans l'espèce, du traducteur Farag, qui aura profité de l'occasion pour amender et compléter son œuvre, pour remplacer par des termes meilleurs les expressions dont il était mécontent, absolument comme nous le faisons de nos jours sur les premières épreuves d'un ouvrage livré à l'impression. D'ailleurs, les lettres de forme employées pour le texte sont bien de la fin du XIIIe siècle[3]. De plus, on relève, sur les marges du premier volume, des notes tracées en caractères cursifs assez fins qui rappellent d'une manière frappante — et je m'appuie ici sur une longue pratique des archives de Naples — les écritures employées à la cour de Charles Ier dans la seconde moitié du règne. Le costume du roi dans la miniature initiale, que nous allons décrire un peu plus loin et qui reproduit les armes de Charles d'Anjou en unissant les fleurs de lys de France aux croix et croisettes de Jérusalem, équivaut, ou peut s'en faut, à un écusson de possesseur. Enfin, sans vouloir achever d'énumérer toutes les preuves, j'en citerai encore une dernière qui n'est pas moins forte que les précédentes. Parmi les écrivains payés au mois d'août 1282, au moment où l'El Hawi venait d'être terminé, figure un certain Ange de la Marche, ou Angelus de Marchia. Or, on lit à la fin du cinquième volume de notre manuscrit, sur le verso d'un feuillet de garde placé après une sorte de dictionnaire latin-arabe de termes médicaux qui fait suite à l'ouvrage de Rhasès :

Lib[er] scriptus p[er] manum Angeli de Marchia.

Il est donc certain que le premier exemplaire mis au net de la traduction de l'El Hawi

1. Telles sont les pages ou les colonnes restées blanches, la manière inégale dont les différents livres se soudent les uns aux autres, et jusqu'à une grosse erreur de raccordement (tome Ier du Ms. latin 6912, fo 98 vo) qu'il a fallu corriger, moitié par grattage, moitié par *deleatur*.

2. Les corrections sont écrites sur les marges, entourées d'une mince ligne de couleur rouge ou bleue, avec un renvoi au texte figuré par deux petits traits obliques.

3. C'est à tort que le catalogue des manuscrits latins de la Bibliothèque royale imprimé en 1744 reporte ce manuscrit au XIVe siècle.

par le juif Farag, fait pour le roi Charles Ier d'Anjou, est l'exemplaire aujourd'hui possédé par la Bibliothèque Nationale. Par conséquent, les miniatures, ou, pour parler comme les documents, les *images* qui décorent le manuscrit latin 6912 sont l'œuvre du moine Jean du Mont-Cassin et ont été peintes à Naples en 1282.

Ces images consistent en une triple miniature à fond d'or bruni placée sur la première page du manuscrit en tête du prologue, et en vingt-cinq miniatures plus petites, également à fond d'or bruni, renfermées dans les lettres initiales de chacun des vingt-cinq livres de l'El Hawi. En outre, parmi les lettres initiales ordinaires tracées en rouge et en bleu, il s'en trouve une trentaine environ qui sont égayées, en manière d'arabesques, par des figures, vues en buste, à mi-corps ou en pied, assez spirituellement dessinées en quelques traits rapides et très légèrement rehaussées de teintes plates à l'aquarelle[1].

Toutes les miniatures proprement dites, qui doivent uniquement ici absorber notre attention, sont non seulement de la même main, mais encore elles présentent une telle unité d'aspect[2] qu'elles ont dû certainement être exécutées d'un seul jet et sans interruption, les unes à la suite des autres. D'ailleurs, l'ensemble du travail nous paraît parfaitement répondre aux renseignements qui nous sont fournis par la quittance du 31 août 1282, relativement au temps employé par l'artiste et au salaire payé.

La triple miniature du début[3] comprend, sur une première rangée, deux tableaux rectangulaires de même grandeur accolés l'un à l'autre, mesurant 57 millimètres de hauteur et 96 millimètres de largeur totale; puis immédiatement au dessous, placée à peu près dans l'axe de la ligne médiane des deux tableaux, en manière de triangle, une troisième miniature carrée un peu plus petite (49 millimètres de côté) renfermant la lettre initiale du prologue, qui est un E.

Ces miniatures nous retracent l'histoire de la traduction de l'ouvrage de Rhasès, telle que nous la connaissons déjà à la fois par le texte du prologue et par les pièces des archives de Naples. Dans le tableau supérieur de droite, le prince de Tunis remet à trois ambassadeurs du roi de Sicile le manuscrit arabe de l'El Hawi. Le tableau de gauche nous montre le manuscrit rapporté par les ambassadeurs à Charles d'Anjou. Enfin la

1. Ces figures, que nous citons pour mémoire, car elles ne rentrent pas dans l'œuvre du moine Jean, restent assez uniformes pendant la plus grande partie du manuscrit. Elles reproduisent presque toujours l'image d'un docteur, faisant de la main droite un geste de démonstration. Ce n'est que tout à fait à la fin, dans le vingt-cinquième livre de l'El Hawi (tome V du manuscrit) que la verve du décorateur commence à s'animer. On voit alors apparaître un moine (f° 166); deux jeunes seigneurs, dont l'un tient un ballon à la main (f°s 172 et 173); un paysan portant une hache sur l'épaule (f° 180), et quelques caricatures sous forme d'animaux revêtus de costumes humains : un léopard en habits civils (f° 178 v°); des oiseaux, une sorte de grue et un cygne brun, avec des robes jaunes ou rouges (f°s 179 et 184).

Je dois ajouter, pour être complet, que deux initiales placées en tête de divisions secondaires (tome I, f° 98 v°, et tome II, f° 233), dont la première seule renferme une figure (un malade dans son lit), sont traitées de la même manière que les miniatures des vingt-cinq livres de l'El Hawi, sauf qu'il n'y a pas d'or bruni, mais seulement des rehauts d'or au pinceau.

2. Comparer, par exemple, la lettre initiale du prologue à celle de l'avant-dernier livre, toutes deux reproduites sur la planche.

3. Tome Ier du Ms. latin 6912, f° 1 v°.

lettre initiale du prologue se trouve partagée en deux portions superposées par la barre médiane de l'E. En haut, le frère de saint Louis livre à Farag l'ouvrage qu'il est appelé à traduire ; au dessous, le médecin juif est représenté à l'œuvre, ayant devant lui sur un pupitre le livre venu de Tunis et sur ses genoux un gros cahier où il écrit sa traduction.

Les vingt-cinq petites miniatures ne dépassent pas 33 millimètres de côté et quelques-unes atteignent à peine 20 millimètres[1]. Elles renferment tantôt une seule figure, tantôt une petite scène à deux ou trois personnages se rapportant aux matières traitées dans chaque livre, c'est-à-dire aux affections des divers organes du corps humain et aux moyens de les guérir. On y voit, par exemple, le médecin au chevet du patient[2], examinant son œil[3] ou son oreille[4], lui appliquant un emplâtre[5], ou exécutant soit une opération chirurgicale[6], soit un pansement[7].

Dans deux de ces miniatures réapparaît la personne du roi Charles Ier. En tête du livre XXV, lequel traite du régime alimentaire, il est assis à table, ayant auprès de lui un personnage qui lui présente un vase à boire[8]. Plus intéressante est la vignette du livre XXIV; car elle vient compléter la triple miniature du prologue, en mettant sous nos yeux le dernier acte de l'entreprise dont nous avons vu les débuts. En effet, Charles d'Anjou y figure ayant devant lui son trésorier qui porte un sac d'argent, en train de payer à Farag le prix de sa traduction[9]. On trouvera cette dernière miniature reproduite, ainsi que la grande peinture qui ouvre le manuscrit, sur la planche jointe à cet article.

Les miniatures dues au pinceau du moine Jean sont franchement italiennes de dessin et de coloris. Sans pouvoir être en aucune manière considérées comme des œuvres d'un ordre supérieur, ni même comme des œuvres d'un aspect très agréable, elles dénotent cependant un réel talent. Si les figures sont courtes, peu élégantes et les têtes souvent trop grosses pour les corps, les personnages sont groupés habilement et posés avec beaucoup de naturel et de vérité. Les gestes restent toujours simples et aisés ; les draperies sont disposées avec goût, sinon même avec un certain sentiment de largeur, comme dans le tableau représentant le roi Charles d'Anjou[10].

1. Ces petites miniatures sont généralement accompagnées d'une haste fleuronnée, également décorée d'or bruni, qui se développe plus ou moins, en montant ou en descendant le long de la marge, et qui parfois vient s'épanouir en bouquet d'ornementation au dessus ou au dessous des colonnes du texte.

2. Lib. I et IV, tome Ier du manuscrit, fos 7 et 137; lib. VII, tome II, fo 48 ; et surtout la jolie initiale du lib. XVI, tome III, fo 132 vo.

3. Lib. II, tome Ier, fo 52 vo.

4. Lib. III, *ibid.*, fo 88 vo.

5. Lib. VIII, tome II, fo 99.

6. Lib. XI, *Ibid.*, fo 208.

7. Lib. XIV, tome III, fo 58.

8. Tome V, fo 134 vo.

9. *Ibid*, fo 78 vo. — Voir la planche, no II. — Dans cette miniature, le roi porte une robe bleue et un manteau violet.

10. Il est évident qu'il ne peut être question ici de la richesse de la composition ou de l'élévation du style. Allez donc faire du grand art avec la figure d'un pauvre diable dont l'estomac se refuse à garder les aliments absorbés (Lib. XIX, tome IV du manuscrit, fo 91) ou avec les préparatifs du médicament qui a eu le privilège de si fort exciter la verve de Molière (Lib. IX, tome II, fo 134 vo).

Mais ce qui est surtout remarquable, c'est une tendance incontestable à la recherche de l'individualité dans les physionomies, une intention évidente du portrait. Voyez, par exemple, comme on retrouve bien les traits caractéristiques du type sémitique sur le visage, au nez fortement recourbé, du médecin juif Farag, dans la lettre initiale du prologue, surtout dans la portion inférieure de cette lettre, et jusque dans la petite miniature du livre XXIV. Nous sommes en présence d'un véritable artiste, sans doute fort incomplet encore, mais qui se préoccupe certainement de la nature et du modèle, au lieu de se borner à suivre des formules de convention.

Cette remarque suffit à donner un intérêt tout particulier aux peintures où figure le roi Charles Ier, d'autant qu'il s'agit ici d'un personnage historique de premier ordre, d'un des cinq ou six hommes qui ont joué le plus grand rôle politique au XIIIe siècle.

De ces miniatures, celle qui mérite surtout notre attention est naturellement celle où les proportions des figures se trouvent les plus fortes, c'est-à-dire le tableau supérieur de gauche dans la triple miniature placée en tête du prologue.

Le frère de saint Louis y est représenté assis sur un trône dont les montants latéraux se terminent par des têtes de lions. Des souliers noirs pointus du bout et lacés de blanc chaussent ses pieds. Il porte une longue robe rouge qui couvre tout le corps, mais dont on voit seulement le bord inférieur et les manches. Par dessus est une seconde robe d'étoffe violette ornée des croix et des croisettes d'or qui constituent les armes du royaume de Jérusalem; et enfin un manteau bleu semé de fleurs de lys d'or[1], noué sur l'épaule droite de manière à dégager entièrement le bras droit et à couvrir au contraire le haut du bras gauche. La tête porte une couronne d'or également fleurdelysée. L'apparence générale dénote un homme encore dans la force de l'âge[2] et d'une complexion nerveuse. Les cheveux, châtain foncé, retombent en ondulant des deux côtés du visage, qui est complètement rasé, et viennent s'arrêter à la hauteur du cou. Le nez est sensiblement long et paraît se recourber à l'extrémité, de manière à couvrir un peu le haut de la bouche dont le dessin a quelque chose de sévère.

Cette figure se trouve reproduite avec une extrême fidélité dans les autres miniatures où apparaît encore le roi, c'est-à-dire dans la lettre initiale du prologue et dans celles des livres XXIV et XXV. Seulement, l'échelle des figures étant moindre, les détails sont supprimés et le costume réduit à une robe rouge ou bleue recouverte d'une longue tunique sans manches gros bleu ou violette, sans aucun ornement apparent, la couronne d'or restant toujours placée sur la tête.

Dans l'ensemble, comme dans les détails, le portrait de Charles d'Anjou transmis par

1. Ce costume reproduit donc les pièces héraldiques du blason mi-parti adopté par Charles Ier au mois de juillet 1277, lorsqu'il adjoignit au titre de roi de Sicile et aux armes pleines d'Anjou (de France ancien au lambel de gueules), qu'il avait portés jusqu'alors, le titre et les armes de roi de Jérusalem.

2. Suivant Saint-Priest, *Histoire de la conquête de Naples par Charles d'Anjou*, II, p. 11, c'est très probablement en 1226 qu'est né le fondateur de la dynastie angevine. Il avait donc tout au plus cinquante-six ans en 1282.

le manuscrit de la Bibliothèque Nationale offre une ressemblance très grande avec une autre représentation, également contemporaine, du vainqueur de Manfred. Je veux parler de la célèbre statue de marbre qui existe à Rome, dans le palais des Conservateurs, au Capitole[1]. Les traits caractéristiques du visage, ainsi que le costume, à quelques accessoires près[2], sont les mêmes, et la pose serait identique si, dans la statue, le personnage ne se tenait tout à fait immobile, portant le sceptre dans la main droite et une boule dans la main gauche, tandis que dans la miniature il tourne la tête à gauche en relevant la main droite, restée libre, à hauteur de l'épaule et en saisissant de la main gauche le volume venu de Tunis. D'ailleurs, cette pose du roi assis sur le trône aux têtes de lions est l'attitude traditionnelle du type dit de *Majesté*, tel qu'on le trouve sur le grand sceau de Charles Ier[3] qui est une copie évidente des sceaux des rois de France.

On reconnaît aussi très bien à l'arrangement des cheveux, au dessin du nez et de la bouche, l'homme du manuscrit latin 6912, autant qu'un profil peut être comparé à une figure vue presque de face, dans la belle monnaie d'or frappée par le monarque angevin à l'imitation des Augustales de Frédéric II.

Si nos peintures sont bien d'accord avec les monuments figurés, elles ne le sont pas moins avec le portrait que l'historien Villani a tracé du frère de saint Louis en parlant de son visage sévère, de ses regards fiers, de son grand nez[4], de son teint olivâtre, de sa taille élevée, de son corps bien musclé et de toute sa physionomie empreinte d'une singulière majesté[5].

On voit de quelles garanties tout à fait particulières d'exactitude sont entourées les images de Charles d'Anjou qui accompagnent la traduction de Farag dans l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale. Ces miniatures doivent donc être comptées au premier rang parmi les trop rares documents iconographiques absolument certains, qui remontent au XIIIe siècle.

Il est inutile d'insister sur l'intérêt qu'elles présentent aussi au point de vue de

1. La statue du Capitole a été publiée à plusieurs reprises : par Paruta, *La Sicilia* (éd. de Lyon, 1697, in-fo, no 9 des monnaies de Charles d'Anjou) ; par Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les monuments*, pl. XXX de la sculpture ; par Ch. Lenormant, dans les *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, des PP. Cahier et Martin, I (Paris, 1847-1849), p. 241 ; par Perkins, *Les Sculpteurs italiens* (Paris, 1869), pl. LVI. Mais toutes ces gravures, faites d'après des dessins plus ou moins infidèles, restent très insuffisantes. Il serait à désirer que cet intéressant monument fût enfin reproduit avec l'exactitude que donnent les procédés photographiques.

2. C'est dans la forme de la couronne que la différence est la plus sensible. Mais il ne faut pas oublier que la statue veut représenter, dans Charles d'Anjou, le sénateur de Rome, tandis que les miniatures du manuscrit nous montrent le roi.

3. Douët d'Arcq, *Inventaire des sceaux des Archives*, III, p. 510, no 11765 ; Blancard, *Iconographie des sceaux et bulles des archives départementales des Bouches-du-Rhône*, planche 7 *bis*, no 2.

4. On sait que ce détail de physionomie a été mis à profit par Dante pour désigner, sans le nommer, le frère de saint Louis « colui dal maschio naso » (*Purgatorio*, canto VII, ter. 38). Il s'est, du reste, transmis comme un trait caractéristique à la descendance de Charles Ier. On le retrouve notamment chez son petit-fils, le roi Robert. (Voir son profil dessiné au trait, d'après la fresque du réfectoire de Santa-Chiara, dans l'atlas de l'ouvrage de Schulz, pl. XCVII).

5. Giovanni Villani, lib. VII, cap. I, dans Muratori, XIII, col. 225.

l'histoire de l'art. Il est évident que le miniaturiste choisi par Jean de Nesles pour décorer l'exemplaire de luxe destiné personnellement au roi Charles Ier, devait jouir d'une certaine réputation et s'être fait connaître par des travaux antérieurs. On peut même supposer que c'est l'abbé du Mont-Cassin, lequel au commencement de 1282 était encore un Français, Bernard Ayglier, originaire de Provence, tout dévoué à la dynastie angevine, qui aura désigné le moine Jean à l'attention de la cour napolitaine. Mais c'est en vain que j'ai cherché quelques indications à cet égard dans les livres qui se rapportent au célèbre monastère, et notamment dans l'ouvrage spécial de don Andrea Caravita sur les manuscrits et les arts au Mont-Cassin[1]. Si Schulz, dans un essai inachevé sur l'histoire de la peinture napolitaine[2], a cité le nom de notre artiste, c'est uniquement d'après le mandement du 31 août 1282 que j'ai moi-même mentionné plus haut. Grâce au manuscrit de l'El Hawi, nous possédons aujourd'hui un spécimen authentique de ses œuvres. Nous connaissons par conséquent sa manière, assez personnelle pour être reconnaissable, et je demeure persuadé qu'en partant de ce point de départ, désormais certain, on pourra retrouver soit au Mont-Cassin même, soit à Naples, soit dans les dépôts publics qui, comme la Bibliothèque Nationale de Paris, auront recueilli des manuscrits confectionnés dans l'Italie méridionale, d'autres peintures dues au pinceau de celui qui a si bien su caractériser la physionomie du juif Farag et reproduire les traits de son royal patron, « du grand roy Charles qui conquist Sicile. »

Paul DURRIEU.

1. *I Codici e le arti a Monte Cassino* (Monte-Cassino, 1869-1871, 3 vol. in-8°).

2. *Denkmæler der Kunst des Mittelalters in Unter-Italien* III, p. 148.

FRESQUES INÉDITES DU PALAIS DES PAPES A AVIGNON ET DE LA CHARTREUSE DE VILLENEUVE

(DEUXIÈME ARTICLE)

(PLANCHES 25 ET 26)

LA CHAPELLE DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE

Des deux chapelles superposées que contient la tour Saint-Jean, la chapelle inférieure, celle de saint Jean-Baptiste, a très certainement été décorée la première. Le style des peintures suffirait à l'établir, alors même que la logique ne ferait pas de cette antériorité une certitude. Clément VI, le constructeur de la tour Saint-Jean, étant monté sur le trône le 7 mai 1342, Simone di Martino, d'autre part, étant mort au mois de juillet 1344, il reste, à la rigueur, un intervalle suffisant pour admettre la collaboration, au moins partielle, de l'illustre peintre siennois aux fresques de la chapelle de saint Jean-Baptiste. Mais si l'une ou l'autre scène a encore pu être peinte de sa main, l'ensemble, certainement, est l'œuvre de ses élèves italiens, renforcés peut-être de l'un ou de l'autre des artistes indigènes fixés à Avignon.

La chapelle de saint Jean-Baptiste est, d'un côté, de plain pied avec la cour d'honneur, tandis que, du côté opposé, elle surplombe de la hauteur d'environ deux étages. Trois fenêtres sont pratiquées dans l'épaisseur des murs.

Dans l'étude que je me propose d'entreprendre, je m'aiderai tout d'abord des excellents calques ou aquarelles de M. Denuelle (conservés les uns dans les archives de la Commission des Monuments historiques[2], les autres chez le gendre et la fille de M. Denuelle, M. et Mme Taine). Je mettrai en outre à contribution la notice consacrée aux fresques du palais des Papes par MM. Cavalcaselle et Crowe dans leur *Histoire de la Peinture en Italie*[3].

I.

VOUTE.

La clef de voûte est ornée d'un écusson (peint) de Clément VI, d'or, à la bande d'azur, accompagné en orle de six roses de gueules. Quant aux segments, ils contiennent

1. Voy. *Gazette archéologique*, 1885.

2. Ces documents précieux m'ont été communiqués avec la plus grande obligeance par M. Viollet-le-Duc, chef du bureau des Monuments historiques, et M. Marcou, bibliothécaire du même bureau. Que mes deux savants confrères veulent bien trouver ici l'expression de ma gratitude.

3. Il est essentiel de faire usage de l'édition italienne (3e volume publié à Florence en 1885); les appréciations contenues dans l'édition anglaise et dans l'édition allemande y sont très sensiblement modifiées.

chacun deux figures de prophètes, de saints ou de saintes — quatre hommes et quatre femmes — traitées dans les mêmes données que celles de la salle du Consistoire, avec cette différence que les draperies ont moins de style, moins de caractère. Comparées aux figures de la chapelle Saint-Martial, celles de la chapelle Saint-Jean sont, au contraire, plus calmes, plus recueillies; elles révèlent la main d'un artiste plus distingué. Par suite d'un arrangement assez malencontreux, les figures sont placées parallèlement à la base des segments, de sorte que dans chaque compartiment la tête de l'une se trouve en sens inverse de la tête de l'autre.

Les personnages représentés sont : *S. Johannes Baptista*, avec le vêtement en poil de chameau, sur lequel est jeté un manteau rouge; sur son phylactère l'inscription : *Jam enim securis ad radicem posita est*[1]; *S. Helusabet*[2]; *S. Zaccharia* (la tête manque) tenant un phylactère sur lequel on distingue les mots *Benedictum dn̄s deus Israel quia visitavit et fecit redemptionem*[3] *S. Hus* (?) *Maria* (?)[4] (la tête manque); — *S. Anna*[5], debout dans un paysage émaillé de fleurs (MM. Crowe et Cavalcaselle reconnaissent dans sa physionomie les traits tendres et doux des Siennoises); — *S. Zebedeus* tenant les filets (la tête manque); — *S. Maria Salome*; — *S. Johannes Evangelista*, vieillard chauve à longue barbe (tout le haut de la figure a disparu) tenant des deux mains un rouleau sur lequel est écrit : *In principio erat verbum*, etc.

II.

PAROIS LATÉRALES.

A. *Naissance de saint Jean-Baptiste.* — Sainte Elisabeth, matrone jeune encore, aux traits réguliers, est assise sur un lit fort large, derrière lequel se trouvent deux servantes et un homme barbu. La sage-femme, le bas du visage caché par une guimpe, présente le nouveau né — nimbé — à Zacharie, qui, assis à gauche, trace le nom de son fils sur un rouleau de parchemin déplié portant le mot *Nomen*. Devant le lit, — et ce détail d'ameublement a son intérêt, — un coffre en bois muni d'une serrure.

B. Au dessous de la Naissance du Précurseur, une fresque, à moitié ruinée, nous montre la Prédication de saint Jean dans le désert. Cette fresque est gravement endommagée, surtout dans la partie de droite. Au centre, le saint est couvert d'un vêtement en poil de chameau, sur lequel est jeté un manteau rouge; de la droite étendue, il captive

1. *S. Mathieu*, III, 10.

2. Gravée dans mes *Peintres d'Avignon pendant le règne de Clément VI*, p. 13.

3. *S. Luc.* I, 68.

4. Au dessous de cette figure et de la suivante, se rapportant à toutes deux, est tracé le mot : « *Sorores* » L'auteur du *Guide du Palais d'Avignon* (Paris, 1888) lit *Soror Mariæ* ».

D'après l'ingénieuse hypothèse de M. Ludovic Lalanne, il s'agirait ici de Marie et d'Anne, filles de sainte Anne et sœurs utérines de la sainte Vierge. Les Bollandistes nous apprennent en effet que, d'après une tradition, qu'ils combattent d'ailleurs, sainte Anne eut deux filles ainsi nommées, l'une de son second, l'autre de son troisième mariage. (*Acta Sanctorum*, juillet, t. VI, p. 236, col. I. A. B.)

5. Reproduite sur une de nos planches hors texte.

l'attention de la foule. Celle-ci, réunie au fond, se compose d'hommes et de femmes dans le costume si caractéristique du XIV[e] siècle. Les physionomies, les attitudes et les groupes sont des plus heureux, des plus pittoresques. On remarquera la variété des coiffures; tantôt les cheveux, généralement d'un blond tirant sur le roux, flottent librement, tantôt ils sont retenus par une sorte de turban ou par des guimpes. A droite, un personnage assis, les mains croisées; sa tête et ses pieds ont disparu; seule la partie centrale de son corps est encore visible.

C. Dans l'embrasure de la fenêtre, une fresque gravement endommagée nous montre une foule considérable s'avançant processionnellement vers un temple, à l'intérieur duquel on aperçoit trois personnages rangés autour d'un autel, et, en face, un saint vu de profil, avec une main étendue, tandis que de l'autre il soulève un pan de son ample manteau rouge. La procession se termine par quelques figures de femmes, que leurs physionomies accentuées et la richesse de leurs costumes font reconnaître pour des portraits. La première, ajoutent les savants auteurs le l'*Histoire de la peinture en Italie*, à qui j'emprunte cette partie de leur description, rappelle la prétendue Laure, peinte à Florence dans la chapelle des Espagnols; la taille noblement redressée, elle regarde tranquillement devant elle. Son manteau bleu, étroitement serré à la taille, laisse entrevoir, sur le devant, une partie de sa robe jaune. Sa tête est recouverte d'un capuchon bleu fixé autour du cou et boutonné sous le menton, retombant sur le dos en pointe. Un ruban rouge ceint ses cheveux d'un blond tirant sur le roux, séparés en deux par une raie. Sa voisine, vue de profil comme elle, se distingue plus par la richesse de son costume que par la distinction de sa physionomie. Ses cheveux blonds flottent au vent; sa gorge est découverte, ses mains croisées sur son estomac; elle porte une robe rouge bordée dans le bas d'une fourrure blanche. Entre ces deux femmes, on aperçoit la tête d'une troisième aux traits aimables et sympathiques. Malgré ces qualités, MM. Crowe et Cavalcaselle affirment que ces types féminins n'offrent pas la grâce parfaite qui distingue les peintures exécutées par Simone Martini en Italie et à Avignon même, sur le porche de Notre-Dame-des-Dones.

D. *Le Christ au Jardin des Oliviers.* — Au centre, Jésus debout; à côté de lui, deux anges, l'un de profil, l'autre, d'une rare beauté[1], de face. Plus loin, trois personnages, trois apôtres évidemment, dont deux tournent le dos; le troisième est mutilé : sa tête a disparu.

C. *Le Sacrifice de Zacharie.* — Le père de saint Jean — imberbe encore — se tient debout devant l'autel qui supporte l'agneau placé sur un gril ardent; il étend la droite vers un personnage placé à gauche et dont il est difficile de fixer l'identité, sa tête s'étant détachée; de la gauche, Zacharie soutient les plis de son ample manteau rouge doublé de vert. Ce sujet, si souvent traité par les artistes du XIV[e] siècle, est ici réduit à sa plus simple expression.

1. Le buste gravé dans mes *Peintres d'Avignon à l'époque de Clément VI.*

III.

A. *Le Baptême du Christ.* — Dans le haut, Dieu le père (la tête manque) se montrant à mi-corps, entre deux (?) anges; il bénit d'une main; de l'autre, il tient un rouleau avec l'inscription : *Filius meus in quo michi bene placui.* Dans le bas, le Christ agenouillé, recevant la bénédiction paternelle. Plus loin, dans le même compartiment, le Christ, représenté de face, plongé jusqu'à la poitrine dans les eaux du Jourdain; en face de lui, saint Jean, un genou en terre, étend le bras (la main manque) pour répandre sur sa tête l'onde sacrée. Cette fresque est de celles qui paraissent plus particulièrement, à MM. Crowe et Cavalcaselle, provenir de la main, non de Simone Martini, ou d'un de ses élèves, mais d'un de leurs collaborateurs français.

B. *Le Festin d'Hérode.* — Scène double, se passant sous une sorte de portique. A gauche, Hérode assis à une table en compagnie de deux convives, dont l'un porte une sorte de bonnet phrygien. Salomé, tout enfant, se tient devant lui dans une attitude fort embarrassée; plus loin, un homme apporte la tête du saint. A droite, Salomé présentant à sa mère cette même tête. Cette peinture, d'après MM. Crowe et Cavalcaselle, a également pour auteur un artiste français, étranger aux traditions de l'école de Sienne.

C. Voussure de la fenêtre : groupes d'hommes et de femmes (spectateurs du baptême)?

D. *Saint Jean-Baptiste et les Pharisiens.* — De l'autre côté de la fenêtre, saint Jean (la tête manque; le manteau rouge serait, d'après MM. Crowe et Cavalcaselle, une addition postérieure) tenant un rouleau déplié avec une inscription se terminant par les mots : *Ego baptizo vos in aqua* (saint Mathieu, III, II; saint Marc, I, 8; saint Luc, III, 16; saint Jean, 1, 26), puis huit hommes au premier plan et deux au second, occupés à discuter avec le saint. L'un deux tient également un rouleau déplié avec l'inscription : *Tu quis es? Helyas es tu? Propheta es tu ? Quid ergo dicis de te ipso? quur* (sic) *ergo baptizas si non es? — Christus, neque Elias, neque propheta* (saint Jean I, 19-25). Telle est la signification véritable de cette scène, dans laquelle MM. Crowe et Cavalcaselle ont cru reconnaître l'arrestation de saint Jean-Baptiste par ordre d'Hérode. — Au fond, une tour crénelée.

E. *La Décollation de saint Jean-Baptiste.* — Encadrement architectural. A gauche, un licteur (?) tenant un sceptre, et quatre soldats armés de pied en cap. A droite, le bourreau, les jambes écartées, comme après un grand effort, et pourtant le glaive est seulement posé sur le cou du patient, sans avoir séparé la tête du tronc. Le Précurseur, agenouillé, les mains jointes, incline la tête; des cheveux épais, retombant en cascades, cachent son visage.

IV.

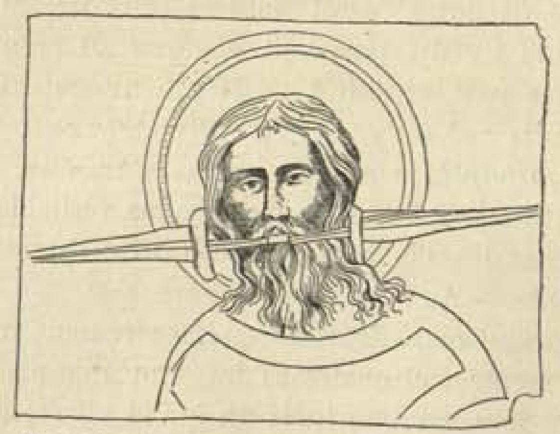
A. *La Pêche miraculeuse.* — A gauche, le Christ (la tête a disparu) dans une barque, avec trois rameurs qui rament avec une ardeur infatigable.



LA PÊCHE MIRACULEUSE. (Fragment.)
D'après un dessin de M. Denuelle.

B. et C. Dans la voussure de la fenêtre, à gauche, un homme (figure aux trois quarts détruite) portant un filet (?). Du côté opposé, un homme se penchant vers la rivière.

D. *La Vocation des enfants de Zébédé.* — Du côté opposé de la fenêtre, qui coupe la fresque en deux, le Christ, accompagné de deux apôtres nimbés, accueille deux autres apôtres également nimbés. Au fond, un paysage avec des rochers et des arbres assez heureusement rendus. L'inscription, à moitié effacée, contient, entre autres, les mots : *In navi secuti sunt dominum dominum redemptor*... Au dire de MM. Crowe et Cavalcaselle, cette fresque aurait pour auteur un des élèves italiens de Simone Martini.



LE CHRIST APPARAISSANT A SAINT JEAN. (Fragment.)
D'après un calque de M. Denuelle appartenant à M[me] Taine

E. *Le Christ et saint Jean l'Evangéliste* (ou le *Christ et saint Pierre*). Le Christ, debout dans un paysage dans lequel sont plantées six colonnes, et un glaive à deux

pointes dans la bouche, tient de la gauche les clefs; il pose la droite sur la tête d'un apôtre agenouillé devant lui. Dans les airs, une colombe. MM. Crowe et Cavalcaselle voient dans cette scène le Christ et saint Jean l'Evangéliste, dans un des épisodes de l'Apocalypse. Je serais plus disposé à y voir tout simplement le Christ remettant les clefs à saint Pierre. En effet, l'iconographie du personnage agenouillé se rapproche beaucoup plus de celle du prince des apôtres que de celle de l'auteur de l'Apocalypse.

F. *Saint Pierre ressuscitant Tabitha*[1], au dessous de la *Vocation des fils de Zébédé.* — Composition du plus grand effet et qui montre chez son auteur un véritable sentiment dramatique. Le saint (peu conforme au type traditionnel; il a la tête dénudée et la barbe longue) est assis à gauche sur un bloc de pierre : il étend la droite lentement, majestueusement, vers Tabitha assise du côté opposé, et qui, à son tour, lève les mains vers son sauveur, tant pour lui montrer qu'elle a repris possession d'elle-même que pour lui témoigner sa gratitude; au fond, une quarantaine d'hommes et de femmes, les uns calmes et recueillis, les autres en proie à une vive surprise. A gauche, deux enfants portant des rameaux. La figure la plus intéressante est une femme levant les deux mains au ciel par un mouvement éloquent. Ce geste, MM. Crowe et Cavalcaselle en ont fait la remarque, se retrouve dans la chapelle Saint-Martin (basilique de Saint-François), à Assise et à San-Lorenzo-Maggiore, à Naples. L'école de Simone, ajoutent les deux savants historiens, l'a emprunté à Duccio, qui en a le premier fait usage dans sa Mise au tombeau du dôme de Sienne.

A. *La Crucifixion.* — La lunette au dessus de la porte d'entrée contient, dans toute sa largeur, la Crucifixion : le divin supplicié, attaché par quatre clous, s'entretient avec saint Jean éploré, tandis que la Vierge se désole à côté de la croix et que sainte Madeleine tient embrassé l'instrument du supplice. Dans les airs, aux côtés de la croix, volent deux anges vêtus de longues robes bleues se confondant presque avec les nuages du fond. A gauche, un groupe de soldats armés de lances et des femmes du peuple; à droite, un groupe de vieillards à longues barbes, hostiles ou incrédules. Les figures de la Vierge, de saint Jean et de Madeleine sont beaucoup plus grandes que celles des autres personnages. Le Christ, au témoignage de MM. Crowe et Cavalcaselle, est peut-être la plus belle figure du crucifix qu'ait produite l'école siennoise.

B. Au dessous de cette fresque monumentale se trouvent quelques fragments de peintures sans grand intérêt : deux hommes portant chacun une masse semblable à un rocher; ce sont, d'après M. Denuelle, les disciples portant les os de saint Jean-Baptiste pour les brûler. Plus loin, à gauche, un personnage dont la figure est presque entièrement ruinée; à droite, deux personnages également nimbés, l'un d'eux, un vieillard, au front découvert, au nez retroussé, à la barbe blanche (saint Pierre?) joint les mains et lève les regards au ciel. Au fond, près d'un autel, deux autres saints, en

1. *Actes des Apôtres*, IX, 33 et suiv.

costume sacerdotal, l'un imberbe, l'autre portant une barbe assez courte. La scène, d'après M. Denuelle, représente l'Ensevelissement de saint Jean-Baptiste.

Considérées dans leur ensemble, les fresques de la chapelle Saint-Jean révèlent les qualités comme aussi les lacunes de l'école siennoise : une grande douceur d'expression, une grande suavité de coloris. Les têtes à caractère sont moins le fait de ces maîtres, au tempérament essentiellement lyrique. Il en est de même de la mise en scène des effets dramatiques : à cet égard, leur infériorité vis-à-vis de Giotto et de ses élèves frappera tous les yeux.

La chapelle de Saint-Jean n'a dû être décorée que peu de mois avant la chapelle de Saint-Martial, terminée, on l'a vu, en 1346. Néanmoins la différence de style est des plus sensibles. C'est que la première a été décorée sous l'influence de Simone Martini, tandis que, dans l'autre, Matteo de Viterbe s'est vu livré à ses seules forces. Ce qui est commun aux deux cycles, c'est la profusion du bleu d'outre-mer, la recherche des têtes expressives, parfois laides et grimaçantes, le goût de fonds d'architecture et de paysages fort développés.

En général, dans la chapelle de Saint-Jean, le groupement des figures est bien supérieur à celui de la chapelle de Saint-Martial, et ces figures mêmes se rapprochent davantage des admirables prophètes peints par Simone Martini dans la salle du Consistoire.

(*A suivre.*) EUGÈNE MÜNTZ.

LA STATUE DE PHILIPPE DE MORVILLIER

AU MUSÉE DU LOUVRE

(PLANCHE 26.)

Le Musée du Louvre a reçu récemment du Musée de Versailles transmission d'une sculpture importante dont un moulage a été levé pour être replacé dans les séries du musée historique, tandis que l'original resterait à Paris pour figurer dans les galeries de la sculpture du Moyen-Age. Le monument porte à Versailles le n° 299 du catalogue, et le personnage qu'il représente y est désigné sous le nom de Renaud de Dormans, chanoine de Paris, mort en 1386. C'est une statue couchée, composée de pierre et de marbre (visage et mains), mesurant 1 m 80 de longueur. Elle est supposée actuellement provenir du collège de Beauvais. L'œuvre est excellente. La tête est pleine de vérité, de souplesse et même de naturalisme. Mais c'est par erreur quelle est regardée comme un portrait de Renaud de Dormans et comme exécutée vers l'année 1386.



PHILIPPE DE MORVILLIER
Statue de pierre et de marbre
1re moitié du XVe siècle
(Musée du Louvre).

Gaignières n'ayant pas fait dessiner le monument de Renaud de Dormans au XVIIe siècle, je ne puis donc contester directement la légitimité de cette attribution. Je ferai seulement remarquer tout d'abord que le costume porté par le prétendu Renaud de Dormans n'a aucun caractère ecclésiastique, que c'est, au contraire, l'habit des membres du Parlement, avec les trois rangs d'hermines figurés sur l'épaule ; que cet habit était peint en rouge, ainsi qu'en témoignent plusieurs traces de couleur encore visibles sur la pierre, et qu'enfin la statue venue au Louvre offre la plus grande analogie avec celle de Philippe de Morvillier, premier président au Parlement de Paris, mort en 1438 et inhumé à Saint-Martin-des-Champs.

On peut vérifier l'exactitude de mon affirmation en regardant la planche 76 du *Musée des monumens français*, surtout le dessin de Gaignières conservé au Cabinet des estampes

(Pe 11, réserve, fº 60), et en lisant, sur l'abbaye de Saint-Martin-des-Champs, ce passage des *Antiquitez, chroniques et singularitez de Paris*, de Corrozet, édition de 1561, fº 52 : « Derrière le chœur de l'église, dans une chapelle est un sépulchre sur lequel sont deux effigies de pierre, visage et mains d'albâtre, l'une d'homme, l'autre d'une dame. Et contre l'un des piliers est une effigie d'homme debout, vestue comme un président de couleur rouge. Contre l'autre pilier est l'effigie d'une dame, aussi debout, coiffée à l'antique et son habit doré. Au long du sépulchre est escrit : Cy dessous reposent les corps de nobles personnes Messire Philippe, seigneur de Morvillier, Clary et Charenton, conseiller du Roy nostre sire et premier président en son parlement et ma dame Ieanne du Drac, sa femme ; et trespassa ledict président le vingt-cinquiesme jour de juillet l'an de grâce mil quatre cents trente huict, et ladicte Ieanne l'an mil quatre cents trente sept[1]. »



TOMBEAU DE PHILIPPE DE MORVILLIER ET DE JEANNE DU DRAC
A Saint-Martin-des-Champs.
(Fac-simile d'un dessin du Recueil de Gaignières.)

Il faudra donc que l'avenir restitue à cette figure le nom de Philippe de Morvillier. Non loin de la statue funéraire dont nous venons de parler, Philippe de Morvillier était encore, comme nous l'apprend Corrozet, représenté en pied et de grandeur naturelle contre un des piliers de la chapelle de Saint-Martin-des-Champs qu'il avait fait ériger en 1426. Cette seconde statue a été, ainsi que la première, dessinée par Gaignières et gravée dans la *Statistique monumentale de Paris* (prieuré de Saint-Martin-des-Champs, pl. V). Là, le costume du premier président du Parlement est encore semblable à celui de la statue du Louvre. Rien ne démontre, d'autre part, que la statue de Philippe de Morvillier sculptée sur son tombeau, dont précisément le *visage et les mains étaient en albâtre*, ait définitivement disparu depuis la suppression du Musée des Monuments français où elle occupait le nº 439 du Catalogue. Tout concourt donc à prouver, au contraire, que cette statue est bien celle que nous avons retrouvée.

1. Voyez également la description de la chapelle de Morvillier publiée en 1635 par dom Martin Marrier, *Historia monasterii S. Martini de Campis*, p. 563.

Il est très important qu'on sache véritablement et définitivement à quoi s'en tenir sur un monument de cette valeur. La statue de Morvillier est une œuvre considérable qui occupera un jour une place honorable dans la série de nos plus belles sculptures françaises. Elle fut très probablement exécutée, comme la chapelle de Saint-Martin-des-Champs qui la contenait, avant la mort du président du Parlement. On sait que c'était l'habitude des grands personnages, au xve siècle, de préparer eux-mêmes, de leur vivant, les monuments funéraires destinés à perpétuer leur mémoire[1]. Il faut remarquer le caractère incontestablement réaliste ou naturaliste du visage dans une œuvre exécutée, selon toutes les vraisemblances, avant 1433. Ce côté de l'art du Moyen-Age français n'a pas été encore suffisamment étudié. Les premiers symptômes d'une transformation de notre goût et de notre école se révèlent déjà clairement dans les statues couchées de Philippe VI, de Jean II et de Charles V conservées à Saint-Denis.

Louis COURAJOD.

1. La chapelle de Morvillier, à Saint-Martin-des-Champs, fut fondée en 1426 par Philippe de Morvillier et par sa femme. On lit, dans l'acte de fondation daté de cette année, et dont une copie est conservée aux archives nationales (LL 1359, f° 9 recto) : « Item que lesdits fondateurs et chascun d'eux pourront estre, se bon leur semble, enterrés et sépulturés en ladite église de Saint-Martin-des-Champs, en la chapelle de Saint-Nicollas, asses pres de la chapelle Notre-Dame, du costé senestre et en icelle, faire telle représentation par manière de sépulture comme bon leur semblera. » L'adjudication des travaux de maçonnerie, faite à Adenet Thierry, maçon, eut lieu en 1427, avant Pâques. (Ibid., f° 70.)

CHRONIQUE

EGYPTE. — LES MOMIES DE RAMSÈS II ET DE RAMSÈS III. — On a récemment beaucoup parlé des importantes découvertes faites par M. Maspéro en Egypte, et il importe que nous donnions à nos lecteurs quelques renseignements précis à ce sujet. C'est dans la séance du 18 juin, à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, qu'il a été donné lecture d'un rapport de M. Maspéro sur le dépouillement de deux momies provenant de la cachette du Deïr-el-Bahari. Ce dépouillement a été exécuté à Boulaq par ordre du khédive, en présence de nombreux témoins. Ces deux momies se sont trouvées être celles de Ramsès II et de Ramsès III, ainsi que le constatent les légendes à l'encre noire inscrites sur les linceuls qui les enveloppaient. Le visage de Ramsès II était intact, mais celui de Ramsès III était recouvert d'un masque de goudron qui empêchait d'en distinguer les traits; néanmoins ceux-ci ont pu être assez exactement reconstitués. M. Maspéro a fait prendre des photographies de ces deux momies et ces intéressantes images viennent d'être reproduites dans la *Revue archéologique* (Juillet-Août 1886, pl. XII, XIII, XIV).

Mais les découvertes de M. Maspéro ne se bornent pas à la momie de Sésostris et de son successeur, et voici les renseignements que M. Maspéro a fournis, le 16 juillet dernier, à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres au sujet de sa campagne archéologique de cette année. Grâce à des nouveaux usages introduits par M. Maspéro dans ses relations avec les travailleurs indigènes, il a pu enfin avoir à Thèbes une tombe intacte à sa disposition. Jamais, avant lui, aucun égyptologue n'avait eu cette bonne fortune, par suite de l'habitude où étaient les Arabes de ne livrer aux Européens les tombes découvertes qu'après en avoir enlevé les objets dont la vente pouvait être fructueuse. La tombe intacte dont M. Maspéro a pu entrer en possession est celle d'un employé de la nécropole, préposé à la garde des tombeaux des rois. Elle remonte à la vingtième dynastie, et a ceci de particulier que, contrairement à une idée généralement répandue auparavant sur les usages des anciens Egyptiens, elle est affectée à toute une famille, quoiqu'elle ne porte que le nom du gardien précité.

Parmi les objets trouvés dans ce monument, il faut signaler différents appareils de construction, des niveaux, des traîneaux, servant à mettre les corps dans les tombes, et aussi une très curieuse série d'objets mobiliers dont il est possible de tirer de précieuses indications sur la vie intime des anciens Egyptiens.

Avant de donner suite au déblaiement du temple de Louqsor, il est nécessaire de démolir une mosquée et d'exproprier les agences consulaires de différents pays. En ce qui concerne cette dernière difficulté, presque tous les arrangements sont pris actuellement, et il est probable que, l'année prochaine, les parties intéressées à l'existence de la mosquée consentiront à sa démolition, à la condition qu'elle sera reconstruite sur un autre emplacement. Lorsque ce dernier obstacle sera aplani, le temple de Louqsor ne tardera pas à être déblayé.

Dans la ville d'Akhmin, on a découvert un rendez-vous de chasse où, depuis la seizième dynastie, toutes les races qui se sont succédé sur le sol égyptien à travers les âges, ont laissé la trace de leur passage par des inscriptions en différentes langues, dont la lecture ne pourra être que très utile à l'érudition.

A Memphis, dans la nécropole des pyramides, on a trouvé sur une stèle une image du grand sphinx figurant sur un socle qu'on ne connaissait pas encore. M. Maspéro explique à ce propos comment le sphinx a dû être taillé dans une formation géologique qui a été évidée en cuvette autour de lui de manière à isoler de la masse le bloc dans lequel il a été sculpté. Cette cuvette, à l'époque romaine, était déjà tellement envahie par les sables, que les conquérants furent obligés de construire un escalier très

élevé pour descendre dans la partie déblayée par eux autour du sphinx. Il est probable qu'ils n'avaient pas poussé leurs travaux jusqu'au socle figuré sur la stèle, car ils ne paraissent pas en avoir eu connaissance. M. Maspéro, en continuant à déblayer la base du monument, espère élucider prochainement ce point d'archéologie. Quoi qu'il en soit, il demeure certain, dès à présent, que le sphinx était déjà très ancien au temps de la quatrième dynastie, et que peut-être il devrait être considéré comme un monument préhistorique.

Parmi les momies autres que celles de Ramsès II et de Ramsès III, il en signale une qui ne porte pas de nom. Un pareil fait, tout à fait en dehors des usages de l'ancienne Egypte, implique, suivant M. Maspéro, une mort par asphyxie ou strangulation. Ce qui tend à confirmer cette hypothèse, c'est l'imprèssion de souffrance qu'on remarque sur le visage de cette momie, et aussi l'état de contraction de ses pieds.



SUSE. — Dans les séances des 2 et 9 juillet, à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, M. Dieulafoy a résumé les importants résultats auxquels il est arrivé au cours de sa trosième exploration de la capitale de la Susiane. Il a fouillé complètement un énorme monticule et il a recueilli surtout de grands et magnifiques bas-reliefs en terre cuite peinte et émaillée, et un grand chapiteau parfaitement intact qui est le plus beau specimen connu de l'architecture perse sous les Achéménides. Au musée du Louvre, où tous ces objets seront installés, on prépare la salle qui doit les contenir. Espérons que le public pourra bientôt admirer ces curieux monuments qui n'ont leur pendant dans aucun musée de l'Europe. Le tumulus exploré par M. Dieulafoy contenait deux substructions, dont l'une a été le palais d'Artaxerxès et de Darius, l'autre un temple consacré à une divinité introduite en Perse sous Artaxerxès. La juxtaposition des briques émaillées de figures en couleur permet de reconstituer douze guerriers portant un costume se rapprochant beaucoup de celui des Arabes. Ces guerriers, qui devaient être des gardes royaux, ont la peau noire. Cette particularité, rapprochée des autres caractères qu'offrent les squelettes d'une époque reculée trouvés dans la même région, font présumer que, dans la haute antiquité, la Susiane a dû être habitée par une race noire ressemblant à celle des Somalis ou des Ethiopiens.

En ce qui concerne l'architecture du palais et de ses fortifications, M. Dieulafoy est aussi arrivé à des résultats aussi originaux que détaillés et précis.

En somme, les fouilles de Suse auront été très fructueuses. Outre les documents précités, M. Dieulafoy en a encore retiré des statuettes de bronze et de terre cuite, des ustensiles de ménage et une grande quantité de cylindres et de pierres gravés, dont la lecture révèlera sans doute à l'archéologie bien des faits inconnus jusqu'à présent.

*
* *

JÉRUSALEM. — Sur la route de Naplouse, à 300 mètres de la porte de Damas, hors des murs de Jérusalem, les PP. Dominicains ont pratiqué récemment des fouilles archéologiques qui ont amené des découvertes assez importantes. On a retrouvé d'abord les substructions d'une basilique avec des pierres tombales qu'on fait remonter aux IV et Ve siècles de notre ère. A quelque distance de là, on pense avoir retrouvé les traces du tombeau d'Hélène, reine d'Abadiène, dont Saulcy plaçait effectivement le lieu de sépulture dans ces parages. Quoi qu'il en soit, le magnifique hypogée qu'on nous signale mérite de fixer particulièrement l'attention des archéologues.

*
* *

CHALDÉE. — M. de Sarzec, consul de France à Badgad, vient d'envoyer à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres le plan détaillé du palais de Tell-Loh où il a, ces années dernières, recueilli les intéressantes sculptures chaldéennes du Musée du Louvre. Dans la séance du 25 juin, M. Heuzey a fourni d'intéressantes explications sur ce plan. Le palais de Goudéa, Patési de Sirpourla, ne présentait aucune décoration intérieure. Ses murailles entièrement nues ne sont caractérisées que par des parties rentrantes ; c'est le seul mouvement architectural qui en rompe la monotonie. Dans l'intérieur de la construction, on remarque quelques murs de refend en briques araméennes, qui ont évidemment été ajoutés aux murs primitifs. D'autre part, quelques murs plus anciens que ceux-ci sont ornés d'inscriptions et d'images relatives à un autre Patési de Sirpoula connu sous le nom de *Urbaou*, et antérieur à Goudéa. On pourrait en conclure que l'ensemble du monument découvert provient de constructions successivement exécutées par des Patésis différents. Ce qui le donnerait à

penser, c'est qu'au centre du palais, il existe une tour dont le pavage n'est pas au niveau de celui des pièces avoisinantes. Malgré ces trois anomalies, M. Heuzey croit qu'il y a lieu d'admettre une parfaite unité dans le plan de ce vieil édifice chaldéen.

* * *

MUSÉE D'ATHÈNES. — M. P. Cavvadias, directeur général des antiquités à Athènes, vient de faire paraître le premier fascicule d'une importante publication intitulée ΤΑ ΜΟΥΣΕΙΑ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ. *Les Musées d'Athènes* (Athènes, Karl Wilberg, in 4°, 1886). L'auteur se propose de donner la description et la reproduction en phototypie « des découvertes de l'Acropole ainsi que des autres trésors artistiques de l'antiquité hellénique qui se trouvent à Athènes ». Le texte est en quatre langues : français, anglais, allemand et grec. Nous donnerons plus tard un compte rendu détaillé de cette œuvre considérable lorsqu'elle sera plus avancée. Bornons-nous, aujourd'hui, à dire que le premier fascicule contient la description des fouilles exécutées à l'Acropole en 1886, avec huit planches phototypiques qui reproduisent les remarquables statues archaïques de femmes récemment découvertes dans ces fouilles et que la *Gazette archéologique* a déjà signalées à ses lecteurs.

* * *

POLYCHROMIE DE LA STATUAIRE AU MOYEN-AGE — Le 6 août dernier, à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, M. Courajod a lu un mémoire ayant pour titre : *La polychromie de la statuaire au Moyen-Age et à la Renaissance*. L'auteur établit, par des œuvres d'art et des textes, que l'usage de peindre les statues a existé en France et en Italie jusqu'à Michel-Ange. C'est l'exemple de ce grand homme qui l'y a fait abandonner. L'usage de la sculpture monochrome s'est dès lors peu à peu substitué à la pratique antérieure de donner aux statues les couleurs de la nature. En France, du temps de l'architecture gothique, qui était elle-même polychrome, cette pratique n'avait rien que de fort logique, puisqu'elle harmonisait avec l'édifice les objets destinés à le décorer. En Italie, à la même époque, la polychromie sculpturale existait aussi ; les majoliques de Lucca della Robbia en sont la continuation. Enfin, ultérieurement, sous François Ier, nous voyons encore le goût français apprécier très vivement ce mode d'expression de l'art. M. Courajod cite une série de documents venant à l'appui de cette thèse historique, qui, suivant lui, est de nature à instruire les artistes sur une partie de l'esthétique sculpturale jugée jusqu'à présent à un point de vue peut-être un peu trop préconçu.



PARIS. — On a découvert à Paris, rue Tournefort, au milieu de cendres et de scories de terre brûlée, des tessons et des lingots de métal, des petits moules en brique à l'effigie d'empereurs romains du IIIe siècle. Ces moules dont il existe des analogues, notamment au Cabinet des Médailles, sont ceux des monnaies de l'empereur Gordien le Pieux et des empereurs de son temps. Tout porte à croire qu'ils ont servi à fabriquer de la fausse monnaie. Il serait désirable que les moules trouvés rue Tournefort vinssent figurer dans les vitrines du Cabinet des Médailles, à côté de leurs congénères.



MANUSCRIT DU IXe SIÈCLE. — M. Desnoyers vient de donner à la Bibliothèque Nationale une feuille de parchemin qui porte, en lettres capitales du IXe siècle, l'inscription : HIC LIBER ADALBERDI ARTIFICIS ; et partie en caractères minuscules, partie en signes tironiens, des gloses sur quelques passages de l'Exode. Cet Adalberdus est un moine de Saint-Martin de Tours, contemporain de Louis le Débonnaire, qui s'est fait connaître par la copie de plusieurs ouvrages. M. Delisle, s'appuyant sur le témoignage de Bréquigny, croit que le feuillet dont la conservation est due à M. Desnoyers doit, autrefois, s'être trouvé en tête d'un manuscrit de l'histoire de Paul Orose, qui a fait partie de la bibliothèque de Saint-Martin de Tours, depuis le IXe siècle jusqu'à la Révolution.



UN BASSIN DE BRONZE DE STYLE ROMAN. — La *Gazette archéologique* a publié récemment un bassin de bronze qui semble remonter aux premières années du XIIe siècle, et où sont gravés au trait divers épisodes de la jeunesse d'Achille. M. le Dr Théodor Frimmel a fait connaître dans le douzième volume des *Mélanges de la Commission centrale pour la recherche et la conservation des Monuments historiques et artistiques*, publiés à Vienne, un autre bassin de même métal et d'un travail tout à fait analogue ; à tel point qu'il n'est pas douteux que les deux monuments ne soient sortis, sinon des mains du même artiste, au moins du même atelier ou

d'ateliers d'une même école. Mais dans quelle région cette école avait-elle son centre, c'est ce que le Dr Frimmel ignore aussi bien que nous. On peut remarquer cependant que plusieurs autres bassins avec gravures au trait, signalés par le savant viennois, sont conservés dans des collections ou des musées de la région rhénane. Le sujet représenté sur le bassin publié par le Dr Frimmel est biblique; ce sont huit épisodes de la vie de Samson empruntés aux chapitres XIII et XIV du livre des Juges. Ces scènes sont disposées circulairement sur le bord du bassin, séparées les unes des autres par des pilastres romans et abritées sous une série de légendes en vers léonins formant arcades. Voici le sujet des huit épisodes avec la légende qui accompagne chacun d'eux : 1° La prédiction de la naissance de Samson, « *Votis natus erit sibi* « *quem Deus ipse sacravit* »; 2° Naissance de Samson, « *Ecce parit sterilis, sic urgent jussa Tonantis* »; 3° Samson dompte un lion, « *Brachia Samsonis domuerunt ora leonis* »; 4° Mariage de Samson, « *Hic alienigenæ Samson copulatur amicæ* »; 5° Samson propose des énigmes à ses convives, « *Letus convivis proponit enigmata letis* »; 6° Il refuse de leur en donner la solution, « *Civibus auxilio si possis adesse memento* »; 7° Samson emporte le butin pris à Ascalon, « *ut ferit exuvias consurgit in Asconomias* »; 8° il partage entre ses amis les vêtements provenant du butin, « *hic graviter cesis vestes partitur amicis.* » M. PROU.



BASSINS DE BRONZE TROUVÉS A GAND. — Nous devons encore signaler quatre bassins de cuivre, ornés de dessins au trait, paraissant remonter au XIIe siècle, et trouvés l'an dernier à Gand, dans le lit du vieil Escaut. M. le baron Béthune de Villers vient de les publier dans la *Revue de l'Art Chrétien* (t. IV, 3e livraison). Il les a rapprochés de tous les autres monuments du même genre précédemment signalés. Deux des bassins découverts dans l'Escaut sont plus spécialement curieux. Sur le premier, six bustes coiffés d'une sorte de couronne radiée, disposés circulairement autour d'une femme assise et tenant un disque, représentent les *Vices* dont les noms sont écrits au dessus. Sur le second bassin, les bustes à coiffure radiée sont remplacés par des bustes féminins voilés et nimbés, et les noms des vices par ceux des *Vertus*; quant au médaillon central, il est occupé par une femme voilée et nimbée, la Religion sans doute, assise, et tenant un livre fermé de chaque main.

M. PROU.

BIBLIOGRAPHIE

143. Album Caranda (suite). Les fouilles de Nampteuil-sous-Muret (Aisne) et fin de celles d'Aiguisy. Sépultures gauloises, gallo-romaines et mérovingiennes : Explication des planches. Saint-Quentin, imp. Poette, 39 p. fig. et 11 pl.

144. ARBAUMONT (J. D'). Note sur un sceau de justice de l'ancienne châtellenie de la Motte-Saint-Jean. Dijon, imp. Jobard, 10 p. in-4°, et pl.

145. ALT (Th.). Die Grenzen der Kunst und die Butfarbigkeit der Antike. Berlin, Grote, 8°.

146. BARBIER DE MONTAULT (X). Un agnus de Grégoire XI découvert dans les fondations du château de Poitiers. Poitiers, imp. Blais, 63 p. in-8°.

147. BAYET (C.). Précis de l'histoire de l'Art. (*Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts.*) Paris, Quantin, 1886, 350 p. in-18.

Ce livre est avant tout un livre d'enseignement et ne s'adresse point aux archéologues. Ecrire en un petit volume un précis de l'histoire de l'art dans tous les temps et dans tous les lieux n'est pas assurément chose facile, et nous ne vivons plus, Dieu merci, à l'époque où un archéologue aurait cru pouvoir composer tous les chapitres d'un tel livre avec une égale compétence. L'auteur a donc dû se borner aux lignes très générales d'un sujet si vaste et enregistrer simplement les résultats acquis. C'est une besogne ingrate que de résumer en quelques lignes bon nombre de gros ouvrages, dont les conclusions ne sont pas toujours fort claires ni bien solidement établies; néanmoins l'auteur a presque toujours su tirer bon parti des matériaux qu'il avait sous la main et on lui saura certainement gré d'avoir, dans ce tableau d'ensemble destiné à des Français, remis l'art français du Moyen-Age à sa place; il faut, encore aujourd'hui, un certain courage pour le faire. Bref, ce petit volume peut rendre beaucoup de services dans l'enseignement où l'art n'a jamais, que je sache, occupé beaucoup de place. Il serait grand temps cependant que l'on y fît entrer au moins quelques-unes de ces notions générales de l'histoire de l'art qui sont certainement plus utiles à un honnête homme et plus propres à élever son esprit que bien des notions bizarres dont les programmes sont chargés. EMILE MOLINIER.

148. BÉNEZET (B.). Histoire de l'art méridional au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance. Première partie : de la formation des

écoles de sculpture. Toulouse, imp. Chauvin et fils, 41 p. in-4°.

149. Bordas (J.). Notice sur la chapelle de Saint-Joseph de Vals, canton de Saint-Vallier (Drôme). Valence, imp. Valentinoise, 8 p. in-8°.

150. Bourassé (J.-J.). Les Châteaux historiques de France, histoire et monuments. Tours, Mame, 400 p. et grav. in-4°.

151. Bugge (S.). Der Ursprung der Etrusker, durch zwei lemnische Inschriften erläutert. Christiana, J. Dybwad, in-8°.

152. Castan (A.). Les Arènes de Vesontio et le Square archéologique du canton nord de Besançon. Besançon, impr. Dodivers, 38 p. in-8°, pl.

153. Catalogue de l'exposition archéologique de la Société des antiquaires de Picardie (cinquantenaire de sa fondation). Notice des tableaux, objets d'art, d'antiquité et de curiorités exposés dans les galeries du Musée de Picardie, du 1er juin au 4 juillet 1886. Amiens, imp. Douillet, xvi-191 p. petit in-8°.

154. Catalogue du Musée archéologique et du Musée des anciens costumes bretons de la ville de Quimper. Quimper, impr. Jaouen, 178 p. in-8° et pl.

155. Champeaux (A. de). Dictionnaire des fondeurs, ciseleurs, modeleurs en bronze et doreurs, depuis le Moyen-Age jusqu'à l'époque actuelle. T. I, A-C. Paris, Rouam, 1886, in-18, 357 p.

Le livre de M. de Champeaux est appelé à rendre de grands services, car il comble une véritable lacune; on peut avancer, sans être taxé d'exagération, que les deux tiers des noms contenus dans son dictionnaire n'ont jamais, jusqu'à ce jour, figuré dans un répertoire de ce genre. Cette simple observation suffit à faire entrevoir quelle masse considérable d'ouvrages l'auteur a dû parcourir pour former des listes aussi complètes; il indique toujours ses références, ce qui est un avantage de plus pour le lecteur qui pourra immédiatement se reporter aux ouvrages spéciaux. Le cadre de l'ouvrage est extrêmement large, car sous le nom de fondeurs on peut comprendre presque tous les sculpteurs; il s'ensuit que ce travail sera fort considérable et comprendra plusieurs volumes. A ce propos, je me permettrai une légère critique : l'auteur a pensé devoir insérer dans son ouvrage les artistes contemporains; je ne saurais l'en blâmer, mais peut-être leur a-t-il consacré parfois des articles un peu trop développés, surtout quand il s'agit de fondeurs qui sont en somme plutôt des éditeurs d'œuvres d'art, que des artistes proprement dits. De plus, la place donnée aux fondeurs de cloches et de canons est bien considérable si l'on songe que bon nombre de ces artisans, surtout dans les temps rapprochés de nous, n'ont été que des manœuvres fondant éternellement le même modèle, dont l'art est trop souvent absent. On aurait aussi peut-être pu être plus bref sur des artistes très célèbres, surtout pour ceux dont il existe des monographies bien complètes ou dont la biographie est particulièrement connue. Les textes cités sont aussi souvent bien longs. Ce sont là de très légères taches ; mais si un ouvrage du genre de celui-ci doit viser à être complet, ce qu'il est bien difficile d'obtenir, il doit aussi viser à être bref et d'un usage très commode; et, à ce point de vue, on ne saurait trop retrancher tout ce qui peut se trouver facilement ailleurs. Ce serait aussi le moyen d'arriver plus promptement à l'achèvement d'un ouvrage dont l'utilité sera bien vite reconnue de tous les archéologues et de tous les amateurs.

Emile MOLINIER.

156. Charvet (B.). Essai de reconstitution d'époque et d'origine d'un mors de bride antique. Lyon, imp. Pitrat, 7 p. in-8° et 3 pl.

157. Collignon (M.). Tablettes votives de terre cuite peinte, trouvées à Corinthe (Musée du Louvre). Extrait des *Monuments grecs*, année 1882-1884.

Il s'agit de tablettes peintes analogues à celles que M. O. Rayet a publiées dans la *Gazette archéologique* en 1880. Ces tablettes étaient des ex-votos tantôt suspendus près d'un hermès, tantôt portés par des personnes qui allaient les consacrer. Les dédicaces qui accompagnent les peintures et les sujets eux-mêmes permettent de croire que ces ἀναθήματα étaient placés dans le téménos d'un temple de Poseidon. La plus remarquable des plaques que cite M. Collignon est celle du Musée de Berlin, sur l'une des faces de laquelle on voit un chasseur vêtu d'une tunique rouge serrée à la taille, armé de deux lances et du glaive, et accompagné de son chien. Tous ces petits monuments nous fournissent de précieux renseignements sur la vie quotidienne en Grèce au vie siècle avant notre ère.

E. B.

158. Derenbourg (Joseph) et Derenbourg (Hartwig). Les monuments sabéens et himyarites du Louvre, décrits et expliqués. Paris, Leroux, in-4°, 19 p. et 4 pl.

Cette étude peut être considérée comme provisoire, puisque les mêmes auteurs doivent insérer et commenter les mêmes inscriptions dans la partie himyarite du *Corpus inscriptionum semiticarum* qu'ils sont chargés de préparer. Nous n'y insisterons donc pas. Disons seulement que les inscriptions dont il est ici traité sont au nombre de treize, et que ce sont des textes funéraires n'ayant d'importance que pour l'onomastique sémitique. Il faudrait pourtant faire exception pour l'inscription n° 10 qui provient de Sanâ et qui a une réelle importance au point de vue mythologique et même historique. Sous le rapport archéologique, il est surtout nécessaire de signaler les curieux bas-reliefs de la stèle n° 9 (pl. iii) qui remonte au iiie ou ive siècle de l'ère chrétienne; ils nous montrent dans quel état de barbarie se trouvait l'art de l'Arabie Heureuse, à cette époque relativement tardive. Le registre supérieur se compose de trois personnages qui tiennent divers ustensiles et paraissent sacrifier(?) sur un autel; au registre inférieur, on voit deux chameaux, l'un monté par un personnage. L'interprétation mythologique de ces scènes n'a pas encore été bien donnée.

E. B.

159. Esmonnot (L.). Néris, *vicus Neriomagus*, recherches sur ses monuments, avec cartes, plans, détails, croquis, etc. Moulins, impr. Auclaire, 29 p. in-8° et 22 pl.

160. Fleury (P. de). Inventaire des meubles existant dans les châteaux de La Rochefoucauld, de Verteuil et de la Terne à la mort de François VIII de La Rochefoucauld (1728). Angoulême, 1886, in-8°, 139 p., 4 pl.

Dans ce volume, M. de Fleury a réuni les textes de trois documents, qui, malgré leur date récente, offrent un certain intérêt. Ils sont, en effet, assez détaillés, et chaque

article est suivi de son prix d'estimation. Malheureusement, la valeur relative du plus grand nombre des objets mentionnés dans ces inventaires est assez faible. Il est évident que François de La Rochefoucauld n'habitait guère ces trois châteaux et que le mobilier en était fort mal entretenu, car les mentions « mauvais, très vieux, tout usé, » et autres du même genre se lisent à chaque ligne; cela réduit naturellement l'intérêt des renseignements que fournissent ces documents. Bon nombre d'articles mentionnent des suites de tapisseries, ce sont avec ceux qui ont trait à la bibliothèque du château de Verteuil, les plus intéressants. Signalons à la fin du volume deux jolies héliogravures représentant les châteaux de La Rochefoucauld et de Verteuil. R. de LASTEYRIE.

161. Gaudechon (O.). Description d'une trouvaille de monnaies faite à Cléry, canton et arrondissement de Péronne, le 2 février 1874. Péronne, impr. Quentin, 11 p. in-12°.

162. Germain (L.). La chapelle de Dom Loupvent et les Richier. Nancy, impr. Crépin-Leblond, 12 p. in-8°.

163. Germain (L.). Legs de pièces de céramique, par M. Cl. Migette (au Musée historique lorrain). Nancy, impr. Crépin-Leblond, 7 p. in-8°.

164. Germain (L.). Le retable d'Hattonchatel et Ligier-Richier. Nancy, impr. Crépin-Leblond, 12 p. in-8°.

165. Gerathewohl (B.). Die Reiter und die Rittercenturien zur Zeit der römischen Republik. Munich, Ackermann, in-8°.

166. Goehler (H.-R.). De Matris Magnae apud Romanos cultu. Leipzig, G. Fock, in-8°.

167. Graef (B.). De Bacchi expeditione indica monumentis expressa. Berlin, Wiedmann, in-8°.

168. Héron de Villefosse (A.). Tête du Parthénon appartenant au Musée du Louvre (Extrait des *Monuments grecs*, année 1882-1884).

En rendant compte du récent ouvrage de M. Charles Waldstein sur Phidias, nous avons déjà parlé de cette tête de Lapithe qui, récemment acquise par le Musée du Louvre, appartient à l'une des métopes du Parthénon conservées au British Museum. M. de Villefosse raconte comment cette tête a été acquise par le Musée du Louvre en 1880, et il montre, d'après l'esquisse de Carrey, la position normale qu'elle devait avoir sur le tronc aujourd'hui acéphale du Lapithe; enfin, il en fait ressortir l'intérêt artistique. Le savant conservateur du Musée du Louvre émet l'hypothèse fort vraisemblable que ce précieux fragment fut enlevé à la suite du bombardement de Morosini en 1687. E. B.

169. Ledrain (E.). Musée national du Louvre: les monuments araméens et himyarites, notice sommaire. Paris, libr. des Imprimeries-réunies, 55 p. in-18.

170. Liénard (F.). Archéologie de la Meuse; description des voies anciennes et des monuments aux époques celtiques et gallo-romaines. Verdun, impr. Laurent, 146 p. et atlas de 40 planches in-4°.

171. Liénard (F.). Liste des dons faits en l'année 1885 à la Société philomatique de Verdun pour le Musée de la ville. Verdun, impr. Reuvé-Lallemant, 6 p. in-8°.

172. Marquardt (H.). Zum Pentathlon der Hellenen. Gustrow, Opitz, in-4°.

173. Martin (A.). Arts céramiques : Faïences et porcelaines. Paris, libr. Hennuyer, xiv-227 p. in-8° 37 dessins et 195 monogrammes.

174. Molinier (E.). Les bronzes de la Renaissance. Les Plaquettes, tome Ier. Paris, Rouam, in-8°.

175. Monuments historiques de France. Collection de phototypies, par C. Peigné (de Tours), avec un texte explicatif et des notices par Henri du Cleuzion (1re livraison). Paris, Monnier, 18 p. in-folio et 6 planches.

176. Morgan (Thomas). Romano-British Mosaic Pavements : History of their Discovery and a Record and Interpretation of their Designs. With Plates, Plain and Coloured, of the most Important Mosaics. Londres, Whiting, in-8°.

177. Müntz (Eugène). Raphael, sa vie, son œuvre et son temps. Nouvelle édition. Paris, Hachette, 1886, gr. in-8°.

L'excellent livre de M. Müntz sur Raphael est asez connu pour qu'un compte rendu de la nouvelle édition que la Maison Hachette vient d'en donner fût peu nécessaire si cette édition étaient une réimpreesion pure et simple. Mais l'auteur de cet ouvrage est un érudit trop consciencieux et trop actif pour ne point chercher à perfectionner ses œuvres et à les tenir au courant de tous les progrès dus à ses propres recherches autant qu'aux travaux d'autrui. Aussi la nouvelle édition du *Raphael* nous offre-t-elle un livre entièrement refondu, grossi d'une quantité notable de matières, enrichi de près d'une centaine de figures nouvelles. L'abondance de l'illustration est vraiment remarquable, nous serions presque tentés de dire qu'il était superflu de la faire si copieuse pour faire ressortir convenablement les différentes faces du génie du maître d'Urbin, et qu'il eût mieux valu peut-être, au lieu de multiplier ainsi les figures, s'appliquer à en améliorer bon nombre qui n'avaient point paru d'une exécution suffisamment soignée. Mais l'auteur et l'éditeur nous ont désarmés d'avance, car nous avons pu constater que plus d'une des gravures de la première édition avaient été remplacées dans celle-ci, que d'autres avaient été tirées cette fois en sanguine ou en bistre, ce qui modifie l'aspect de la façon la plus avantageuse. Les changements de détail apportés à la rédaction du livre sont non moins importants et nous ne pouvons que souhaiter à cette édition nouvelle le même succès qui a accueilli la précédente. R. de LASTEYRIE.

178. Muntz (E.) et E. Molinier. Le château de Fontainebleau au xviie siècle, d'après des documents inédits. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. 108 p. in-8°.

179. Nicaise (A.). Le port féminin du torque chez certaines tribus de l'est de la Gaule; étude d'archéologie gauloise; le nouveau cimetière gaulois de Marson (Marne); note sur des brace-

lets gaulois découverts dans le département de la Marne. Châlons-sur-Marne, impr. Martin, 26 p. in-8° fig.

180. Notice sur la collection de tableaux et de sculptures du Musée de Semur. Semur, impr. Lenoir, 82 p. petit in-8°.

181. Nouvel essai de reconstitution de l'inscription antique des bains de la Fontaine. Nîmes, impr. Clavel. 298 p. in-18.

182. Poole (Stanley Lane). The Art of the Saracens in Egypt. With 108 Woodcuts. (South Kensington Hand-books). Londres, Chapman, in-8°.

183. Porée (Abbé). L'Hercule terrassant l'hydre de Lerne, de Puget. Caen, impr. Le Blanc-Hardel, 20 p. in-8°.

184. Regnier (L.). La Renaissance dans le Vexin et dans une partie du Parisis, à propos de l'ouvrage de M. Léon Palustre, *la Renaissance en France*. Pontoise; impr. Paris, 107 p. in-4° et pl.

185. Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements de la Sorbonne, du 28 avril au 1er mai 1886, 10e session. Paris, Plon, 685 p. in-8°.

186. Rialan (E.). Découvertes archéologiques dans le Morbihan en 1884 et 1885. Vannes, librairie Lafolye, 36 p. in-8°.

187. Riant (Cte). Lettre à M. Wallon sur un plan du Haram-el-Khalil (mosquée d'Hébron), envoyé par M. Ledoux. Paris, Impr. Nationale, 3 p. in-8°.

188. Ronchaud (L. de). Au Parthénon. I. Les prétendues Parques du fronton oriental. II. La décoration intérieure de la Cella. Paris, Leroux, 1886, v-91 p., in-18.

Ce petit volume inaugure la *Petite Bibliothèque d'art et d'archéologie* publiée par la Librairie Leroux, sous la direction de M. L. de Ronchaud. Cette collection, dont l'aspect extérieur est aussi attrayant que le contenu, compte déjà plusieurs volumes : la *Colonne Trajane*, par M. S. Reinach, et *Bibliothèque du Vatican au XVIe siècle*, par M. E. Müntz; plusieurs autres publications sont annoncées et les noms des auteurs, MM. Heuzey, Schefer, Ménant, sont de sûrs garants de l'intérêt qu'ils présenteront. L'idée de former une collection de petits volumes contenant des mémoires archéologiques qui seraient trop courts pour former des in-octavo est excellente; on pourrait même y réimprimer des mémoires parus dans des revues et dont il est souvent si difficile de se procurer des tirages à part. Le premier mémoire sur les prétendues Parques du Parthénon n'est pas autre chose en effet que la reproduction d'un article paru en 1882 dans la *Revue archéologique*, et dans lequel le savant directeur des Musées nationaux démontrait le premier que le fameux groupe du fronton du Parthénon représentait Chloris et Thyia. Le second mémoire se rapporte à un sujet que M. de Ronchaud a déjà traité dans un autre livre dont on a rendu compte ici même; la décoration intérieure du Parthénon est un sujet qui a déjà soulevé de nombreuses discussions et qui en soulèvera encore longtemps; mais la solution proposée par l'auteur est jusqu'ici celle qui paraît la plus rationnelle, et on lira certainement avec charme et aussi avec fruit ce volume qui fait bien augurer de l'avenir de la *Petite Bibliothèque*.

Emile Molinier.

189. Sagnier (A.). Faucille préhistorique en cuivre au Musée Calvet. Avignon, librairie Séguin, 11 p. in-8° avec dessins.

190. Schliemann (Henri). Ilios, ville et pays des Troyens. Résultat des fouilles sur l'emplacement de Troie et des explorations faites en Troade, de 1871 à 1882, avec une autobiographie de l'auteur, 2 cartes, 8 plans et environ 2,000 gravures sur bois, traduit de l'anglais par Mme E. Egger. Paris, Didot, 1885. Un vol. de 1032 pages.

Cet énorme volume qu'on peut bien trouver, par endroits, quelque peu indigeste, agite d'importants problèmes sur l'origine de l'art et de la civilisation helléniques. Si les questions abordées par l'auteur ne sont pas toujours résolues, du moins il faut reconnaître que tous les arguments sont présentés et discutés : on a entre les mains toutes les pièces du procès, classées et critiquées. Le nœud de la discussion est l'emplacement même de Troie. La colline d'Hissarlik représente-t-elle, comme le croit M. Schliemann, l'acropole de l'ancienne Troie? Cela est fort douteux et, avec beaucoup d'autres critiques, nous penchons pour la négative. Nos principales raisons sont que la Troie antérieure à Homère eut certainement des rapports commerciaux et industriels avec les grandes civilisations orientales, tandis que la civilisation révélée par les fouilles de M. Schliemann ne révèle pas la moindre trace d'influence phrygienne, hittite ou assyrienne.

Le peuple qui a laissé ces vestiges de son existence était fort barbare encore et peu éloigné de l'âge de la pierre. La pierre polie et assez finement travaillée formait, avec les os taillés, la majeure partie de ses armes et de ses outils. On a pu constater que les objets de pierre ou de métal étaient ouvrés sur place et qu'on avait affaire à un peuple métallurgiste qui mettait en œuvre, par le moyen de la fonte, le cuivre, l'or, l'argent et l'électrum, que donnaient naturellement le lavage des sables de certaines rivières de la Lydie. Il fondait aussi le plomb; mais il ne connaissait pas le fer. C'était en même temps un peuple agriculteur, qui employait déjà la meule de deux pierres emboîtées pour moudre son grain. L'étain, qu'il connaissait, lui venait soit du Caucase, soit de la Crète; l'or et l'argent, qu'il employait dans une proportion étonnante pour la fabrication de la vaisselle, des bijoux, des colliers, des boucles d'oreilles, étaient des produits du pays, qui touche presque, d'ailleurs, à la vallée du Pactole. La poterie d'Hissarlik est exclusivement fabriquée à la main, sans l'emploi du tour, et elle ne porte ni peinture ni vernis; elle ressemble aux plus anciens produits céramiques des îles de l'Archipel; on a trouvé quelques vases avec des inscriptions écrites dans l'alphabet spécial à l'île de Chypre.

Telle est la civilisation rudimentaire que nous révèlent les fouilles de M. Schliemann. En soutenant que telle est la Troie de Priam, on oublie que les *Dardani* d'*Iluna* (Ilion) sont mentionnés dans le poème égytien de Pentaour sous le règne de Ramsès II, à la fin du xve siècle avant notre ère, et qu'ils allèrent au secours des Hittites assiégés par l'armée égyptienne dans Kadesch sur l'Oronte. Quand les gens d'Ilion envoyaient leurs guerriers jusque

dans la vallée de l'Oronte, comme auxiliaires des Hittites, ce n'est certainement pas en faveur d'un peuple inconnu et avec lequel ils n'auraient pas entretenu des relations habituelles, qu'ils entreprenaient cette expédition; un passage de l'*Odyssée* fait des Hittites des alliés venus de très loin au secours de Troie, peuple dont les Grecs ne trouvaient aucune autre mention dans leurs traditions mythiques ou héroïques et dont l'identification était, aux yeux de Strabon, un problème impossible à résoudre.

On oublie encore que l'influence assyrienne se fit particulièrement sentir en Asie-Mineure dès le XIIe siècle avant notre ère, sous le règne de Teglath-pal-asar Ier. Si c'est la ville de Priam qu'a retrouvée M. Schliemann, il faudrait admettre que Troie n'eut jamais de relations ni artistiques, ni commerciales, ni politiques avec l'Assyrie. Ctésias parle d'une mention du siège d'Ilion, qui se serait trouvée dans les annales ninivites et d'un secours que les Assyriens auraient envoyé aux Troyens. N'y aurait-il donc rien de fondé dans cette légende, non plus que dans celles qui racontent que Priam reconnaissait la suzeraineté du roi d'Assyrie, et que Memnon, roi des Éthiopiens du soleil levant, dont la capitale était Suse, vint, avec une formidable armée, au secours de la ville assiégée par les Grecs? On oublie enfin que la Troie homérique ne pouvait manquer, ce semble, d'avoir des rapports de commerce habituels avec des pays comme la Phrygie, où s'était, dit-on, établie une dynastie assyrienne, et comme la Cappadoce qui, se trouvant en contact journalier avec les Ninivites, était soumise complètement à leur influence et même leur payait tribut. Il y a plus : on a signalé des éléments orientaux dans les noms des principaux chefs Troyens cités chez Homère.

Pour conclure, nous croyons que la civilisation de la ville de Priam était beaucoup plus avancée que celle que nous révèlent les fouilles de M. Schliemann, et il n'est pas téméraire de supposer que la Troie antérieure à Homère avait un cachet asiatique nettement accusé : si ses vestiges existent quelque part, ils n'ont pas encore été retrouvés.

E. BABELON.

191. SELLIER (C.). La tourelle de la rue Vieille-du-Temple. Paris, impr. Hugonis, 15 p. in-8°.

192. Table des principaux objets reproduits dans l'album Caranda, aux époques préhistorique, gauloise, romaine et franque, provenant des nécropoles explorées dans le département de l'Aisne de 1873 à 1885 inclusivement. Paris, Quantin, 23 p. in-4° avec fig.

193. TARDIEU (A.). Clef de saint Hubert à Aurières (Puy-de-Dôme). Tours, impr. Bousrez, 3 p. in-8°.

194. TARTARIN (E.). L'âge de la pierre à Saint-Martin-la-Rivière et environs (Vienne); description d'un cimetière et de stations préhistoriques. Paris, librairie Doin, 43 p. in-8° et 8 planches.

195. VAISSIER (A.). Les mosaïques du clos de Saint-Paul à Besançon. Besançon, impr. Dodivers, 11 p. in-8° et 2 planches.

196. WÖNIG (F.). Die Pflanzen im alten Aegypten, ihre Heimat, Geschichte, Kultur und ihre mannigfache Verwendung. im sozialen Leben, in Kultus, Sitten, Gebräuchen, Medizin und Kunst. Leipzig, W. Friedrich, in-8°.

PÉRIODIQUES

REVUE ARCHÉOLOGIQUE

AVRIL-MAI 1886.

HEUZEY (L.). Le roi Dounghi à Tello. — BAPST (Germain). La vie de saint Eloi. — DELOCHE (M.). Etudes sur quelques cachets et anneaux de l'époque mérovingienne (*suite*). — MÜNTZ (E.). Les monuments antiques de Rome (*suite*). — LEBÈGUE (M.). Recherches sur Délos. — JULLIAN (Camille). Inscriptions grecques d'Egypte. — BAZIN (Hippolyte). La citadelle d'Antibes, étude d'archéologie romaine. — DECHARME (P.). Notes sur les Canéphores.

Planches. VI. Bronzes chaldéens de Dounghi, roi de Our, et des patésis de Sirpourla. — VII. Inscriptions chaldéennes inédites de Dounghi. — VIII. Plan de la citadelle romaine d'Antibes. — IX. La Tourraque à Antibes.

JUIN 1886.

BAPST (Germain). Le tombeau de Saint-Martin. — MÜNTZ (E.). Les monuments antiques de Rome (*suite*). — DELOCHE (M.). Anneaux et cachets de l'époque mérovingienne (*suite*). — LEVAL (André). Inventaire des pièces manuscrites grecques des XVIIe et XVIIIe siècles conservées dans les archives du couvent de Saint-Louis, à Constantinople. — TANNERY (Paul). Les chiffres arabes dans les manuscrits grecs.

Planches. X. Châsse de Saint-Eloi, telle qu'elle était au XVIe siècle. — XI. Restitution du tombeau de Saint-Martin.

JUILLET-AOUT 1886.

MASPERO (G.). Procès-verbal de l'ouverture des momies de Ramsès II et de Ramsès III. — REINACH (S.). Les derniers conseils. Groupe en

terre cuite du Musée Britannique. — Clermont-Ganneau (Ch.). Antiquités et inscriptions inédites de Palmyre. — Müntz (E.) Les monuments antiques de Rome à l'époque de la Renaissance (suite et fin). — Deloche (M.). Anneaux et cachets de l'époque mérovingienne (suite). — Leval (André). Inscription grecque de Constantinople. — La Blanchère (R. de). Histoire de l'épigraphie romaine, rédigée sur les notes de Léon Renier. — Monceaux (Paul). La grotte du dieu Bacax, au Djebel-Taïa. — Reinach (S.) Chronique d'Orient.

Planches. XII, XIII, XIV. Momie de Ramsès II (ensemble, face, profil). — XV. Groupe en terre cuite du Musée Britannique. — XVI. Momie de Palmyre. — XVII. Inscription votive de Palmyre.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

JUILLET 1886.

Mantz (P.). Mautegna (suite). — Bonnaffé (E.). Etudes sur le meuble en France au xvie siècle (suite).

AOUT 1886.

Mantz (P.). Mautegna (suite). — Geymüller (H. de). Les derniers travaux sur Léonard de Vinci (suite). — Molinier (E.). L'exposition d'art rétrospectif de Limoges.

SEPTEMBRE 1886.

Crowe (J.-A.). Sandro Botticelli. — Courajod (L.). L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques au xve et au xvie siècle. — Bonnaffé (E.). L'Hercule de buis d'Hertford-House. — Mantz (P.). Mautegna (suite). — Blondel (Spire). Les cuirs dorés. — Reinach (S.). Courrier de l'art antique.

L'ART

N° 531. Lafond (Paul). L'hôpital Saint-Blaise (Basses-Pyrénées). — N° 533. Gruyer (G.). Les dessins de Fra Bartolommeo. — N° 535. Müntz (E.). Notes sur Verrochio considéré comme maître et précurseur de Léonard de Vinci.

NOTIZIE DEGLI SCAVI DI ANTICHITA

JANVIER 1886.

Mancini (R.). Fouilles à Orvieto. Tombes avec des poteries, divers objets en or et en argent et une inscription étrusque. — Narni (Ercoli di). Découvertes à Terni. Fibules de bronze, ustensiles en fer et en terre cuite d'origine étrusque; inscription funéraire latine. — Lanciani. Fouilles à Rome. Nombreuses et importantes inscriptions romaines. — Nissardi (F.). Fouilles de nombreux tombeaux à Tharros en Sardaigne.

FÉVRIER 1886.

Santarelli (A.). Note sur une station préhistorique découverte à Villanova. — Mancini (R.). Journal des fouilles exécutées à la Nécropole de Cannicella près d'Orvieto, où l'on croit reconnaître les ruines de Volsinies. — Silveri-Gentiloni (A.). Fouilles à San Ginesio (Picenum).

Ces fouilles ont donné des résultats très importants. On a trouvé notamment une belle œnochoé en bronze, une *situla* avec des dessins fort élégants et des anses curieuses représentant un homme qui tient des poissons; un scyphos, un beau casque et d'autres armes de moindre valeur.

Lanciani (R.). Fouilles à Rome.

Grande inscription des *equites singulares*; autres inscriptions moins importantes.

Lanciani (R.). Fouilles à Ostie. Découverte d'inscriptions funéraires.

L'Administrateur-Gérant,

S. COHN.

LE RETABLE DE LA PASSION

DE L'ÉGLISE D'AMBIERLE EN ROANNAIS

(Planches 27 et 28.)

I.

L'antique abbaye bénédictine d'Ambierle, déjà richement dotée à la fin du ixe siècle, puis réduite en prieuré par le sixième abbé de Cluny, recevait en présent d'un seigneur d'origine forézienne, en l'année 1466, un vaste Retable fermant à volets, destiné à être placé sur l'autel majeur de l'église, que réédifiait à cette époque le prieur commendataire Anthoine de Balzac d'Entragues, qui devint évêque de Die et de Valence.

Ce somptueux ouvrage, à l'exécution duquel le sculpteur et le peintre ont simultanément concouru, est une œuvre capitale de l'art flamand primitif et il nous est parvenu dans un étonnant état de conservation, après avoir échappé durant plus de quatre cents ans aux violences des révolutions politiques et religieuses.

On en parlait déjà au commencement du xvie siècle, dans un manuscrit détruit il y a peu d'années, qui le signalait comme « un don récemment fait au prioré par un descen- « dant de la famille de Roussillon nommé Michold de Chaugy[1] ». Au xviiie siècle, Bernard de Montfaucon trouve, dans les portefeuilles de Gaignères, et publie, dans ses *Monuments de la Monarchie française*, les trois portraits du donateur Michaud de Chaugy, de sa femme et de sa mère, mais il ne dit pas un mot de notre Retable. Il faut venir jusqu'à notre époque pour assister à la résurrection de ce triptyque « placé depuis « la révolution derrière le maître autel dans la partie la plus humide de l'église, couvert « et encrassé de poussière, exposé aux rayons solaires et aux profanations des visiteurs « qui pouvaient impunément en emporter des fragments ». Ce sont les propres termes du rapport que le regretté M. Denuelle, membre de la commission des monuments historiques, adressait, sur nos instances, le 22 mai 1878, à M. le Ministre des Beaux-Arts. Et de même que le célèbre tableau du Jugement dernier de l'hôpital de Beaune était, en 1836, rendu à l'histoire et à l'art par un archéologue de Chalon, M. Canat de Chizy, c'est un archéologue forézien, M. Guillien, qui, le premier, signalait en 1845, au public

1. *Notes archéologiques sur l'église et le prieuré d'Ambierle. Bulletin de la Diana*, tome II, page 370.

et à l'administration des Beaux-Arts, le tableau de l'église d'Ambierle. Mais son mémoire, aussi bien que plusieurs récentes notices qui s'en sont inspirées, s'étant contenté de reproduire presque textuellement les renseignements fantaisistes donnés par la Chesnaye Desbois sur la famille de Chaugy, contient de très graves erreurs qu'il est nécessaire de rectifier pour préciser l'histoire du Retable de la Passion.

Maison de Chaugy. — Pour nos récents annalistes foréziens aussi bien que pour les auteurs du *Dictionnaire de la noblesse*, qui auraient eux-mêmes emprunté ce renseignement à Garreau dans sa description du gouvernement de Bourgogne, les de Chaugy ne descendraient rien moins que du célèbre comte de Provence et de Bourgogne, Gérard de Roussillon, l'adversaire malheureux de Charles le Chauve, mort en 867. Fondateur et protecteur de plusieurs abbayes renommées, ce comte aurait étendu ses libéralités au monastère bénédictin d'Ambierle, puis marié sa fille unique Eva à un Michel de Chaugy, le premier de la noble maison de ce nom, dont un des descendants voulant, au xve siècle, imiter la pieuse conduite de son ancêtre, aurait offert à notre prieuré le splendide tableau d'autel.

Telle est la légende, légende très séduisante assurément, mais qui a le tort de ne reposer sur aucun titre authentique. Ce qu'il y a de certain, c'est que « la famille et le « nom de ce comte Gérard de Roussillon se sont éteints avec lui, que son fils unique « Thierry mourut à l'âge d'une année et que les historiens les plus autorisés ignorent « la destinée de sa fille Eva[1]. » Ce qu'il y a de certain, c'est que le château fort de Roussillon fut détruit, qu'il était situé en Bourgogne, entre Châtillon-sur-Seine et Mussy-l'Evêque, et n'avait rien de commun avec celui qui, en Morvan, dans le bailliage d'Autun, donna son nom, à la fin du xive siècle, à une branche de la maison forézienne de Chaugy.

Le fief de Chaugy se trouve, sur la carte de Cassini, au sud-est de Montaiguet en Bourbonnais; il dépend de la commune de Sail-lès-Châteaumoraud, canton de la Pacaudière en Roannais, à l'extrémité de la province de Forez.

On trouve bien qu'une sentence, à propos de la justice de Chaugy, est, en 1315, rendue par un bailli de Mâcon, qui l'adresse à son châtelain de Charlieu; mais on n'en saurait inférer autre chose, sinon que cette seigneurie ressortissait à ce bailliage de Mâcon, comme toute la partie nord du pays de Roannais, qui de ce fait avait pris le nom de petite Bourgogne[2]. Ce qui résulte incontestablement des titres, c'est que les sires de Chaugy, qui s'intitulent successivement seigneurs de ce lieu, de Chenay en Bourbonnais, de Dianières[3] et de Pecolleres[4], avaient, dès le xiiie siècle, des possessions

1. A. de Terrebasse. (*Introduction au roman de Gérard de Roussillon.*)

2. Bibliothèque Nat., manuscrit n° 22241, f° 108 (duquel, sauf indications spéciales, sont extraits les chartes ou titres cités dans le premier chap. du présent mémoire).

3. De la Mure, *Hist. des ducs de Bourbon*, t. I, p. 379. Dianières, dans le voisinage de Châteaumorand en Roannais.

4. Vente au couvent d'Ambierle par Jehan de Chaugy (J. de Changiaco, alias de Pecolleres domicellum) (Pecolleres, Picollères dans le voisinage de Changy (Loire). 28 janvier 1343.

dans le voisinage d'Ambierle. Leur blason figure avec ceux des autres principales familles foréziennes, au commencement du XIV[e] siècle, sur la voûte armoriée de la salle de la Diana, à Montbrison, et on ne le trouve dans aucun armorial de la province de Bourbonnais. Ils se montrent, durant ces époques reculées, les insignes et constants bienfaiteurs du prieuré et de son église, en laquelle ils fondent tous de perpétuels anniversaires et élisent leur sépulture à côté du tombeau de leurs ancêtres, comme le marque notamment le testament de Messire Jean Miglet chevalier, seigneur de Chaugy, en l'année 1318.

Ce n'est qu'à la fin du XIV[e] siècle, qu'on trouve, pour la première fois, nos seigneurs foréziens coseigneurs de Roussillon en Morvan. Cette terre était échue pour un cinquième à un second Jehan de Chaugy par son mariage avec Isabelle de Roussillon; mariage antérieur à l'année 1370, comme le prouve un partage de biens que faisait à cette date Jean, seigneur de Roussillon, entre ses enfants, « Isabelle, dame de Chaugy, et Hérard, tant en son nom qu'en celui de sa sœur comtesse ». Ce Jehan de Chaugy testait en 1388. Son fils, du même nom, épousait, en 1396, damoiselle Guillemette de Montagu et faisait en cette même année rédiger un terrier « de la porcion et cinquième partie de la seigneurie de Rossillon lui appartenant ». Il était désormais fixé en Bourgogne; il y devenait le chef de la branche aînée des Chaugy-Roussillon, seigneurs de Chissey; et c'est son portrait et celui de sa femme Guillemette qui figurent sur deux des panneaux du Retable.

Nous disons Guillemette, et non Antoinette, comme l'ont écrit par erreur Montfaucon et nos auteurs roannais; erreur qui entraîne de graves conséquences pour la détermination du personnage qui, debout derrière cette dame, doit représenter son saint patron. Et cette rectification résulte péremptoirement du contrat de mariage de Odart de Saint-Ligier, escuyer, seigneur dudit lieu et de Rully, avec Marguerite de Chaugy qu'autorisent à cet effet ses père et mère Jehan de Chaugy et Guillemette de Montagu; contrat passé le 9 novembre de l'année 1435[1].

Des deux autres enfants de Jehan et de Guillemette de Chaugy, Michel, l'aîné, qui suit, fixé comme son père en Bourgogne, fut le donateur de notre triptyque, et Anthoine, continuant en Forez et Bourbonnais la possession des terres de Chaugy, de Chenay, des Oullières[2], y maintient, lui aussi, les traditions de générosité de ses ancêtres à l'égard du monastère d'Ambierle.

MICHEL DE CHAUGY. — C'est de ce personnage, dont nous venons de démontrer l'origine forézienne, qu'il importe maintenant de rechercher l'histoire, intimement liée à celle du Retable de la Passion, et qui seule peut aider à en déchiffrer la date précise et l'énigmatique provenance.

1. On trouve en outre un hommage rendu en 1406 par M[re] Jean de Chaugy, esc. s. dud. l. au nom de Guillemette de Montagu sa f[e] pour la moitié de Cussy en Morvan.

2. Dénombrement par Anthoine de Chaugy, esc. s. de Chenay pour les terres et seig. des Oullières et autres, en 1455.

Le père de messire Michel n'avait cessé, dès le commencement du xve siècle, d'occuper à la cour de Bourgogne une situation de plus en plus considérable. On le voit, en 1417, délégué à l'assemblée de Mâcon pour traiter de la paix entre les pays de Bourbonnais, Forez, Bourgogne et Beaujolais, et le 15 février 1545, il assistait comme témoin au contrat de mariage d'Agnès, sœur du duc, avec Charles de Bourbon [1].

Michel de Chaugy devient, lui aussi, un des officiers les plus distingués du duc Philippe auquel il est attaché dès 1442. Il assiste à toutes les guerres de Flandres, est fait chevalier à la journée de Lokeren [2], devient successivement conseiller, chambellan, premier maître d'hôtel, varlet de chambre, et obtient de « couronner son casque d'or, « taré de front, d'une couronne royale, telle que la portent les enfants de nos rois [3] ». A toutes ces distinctions Philippe le Bon et, après lui, le duc Charles ajoutent de nombreux privilèges et concessions. Par deux chartes datées de Bruxelles en 1458 et 1462, il lui est fait don de plusieurs biens dépendant de la châtellenie de Roussillon et cession des fiefs et hommages de la seigneurie de Marrey, en la paroisse de Cussy, de la même châtellenie. Enfin, en 1474, le dernier février, par lettres patentes données « au siège « devant la ville de Huy, enregistrées par Hugues de Clugny, seigneur de Conforgien et « des Fours », le duc Charles lui permet de faire ériger un signe patibulaire en sa seigneurie de Savigny, pour l'exercice de la haute justice.

D'un engagement du 23 septembre 1461, mentionné dans les titres de Chaugy, il résulte qu'antérieurement à cette date, il avait épousé Laurette de Jaucourt, veuve de Geoffroi de Clugny, esc. s. de Menesseire. Il n'en eut pas d'enfants et testa en 1476, après avoir obtenu, par lettres du duc Charles données à Dôle en 1473, la permission de « disposer de toutes ses seigneuries, terres, rentes, revenus et biens quelconques « tant pour le salut de son âme comme au proffict de deux de ses neveux et autres pro« ches parents et héritiers ».

Ce testament renferme trois clauses très importantes pour le sujet qui nous occupe :

« Item je donne et lègue en l'églize d'Ambierle où sont enterrés mes prédécesseurs une « table d'autel pour mettre sur le grand autel d'icelle église du dict Ambierle, laquelle « table est à Baune en l'hostel de Laurens Jaquelin, et veux qu'elle soit menée au dict « lieu d'Ambierle à mes despens.

« Item je veux et ordonne que la représentation de feu mon dict sieur et père que Dieu « absolve qui est au dict Baune dans l'hostel d'icelluy Laurens Jaquelin soit semblable« ment menée à mes despens au dict lieu d'Ambierle et mise sur la tombe de mon dict « sieur et père laquelle représentation est de louton armoyé de ses armes et aussy deux « chandeliers de louton qui sont pour la chapelle de mes dicts prédécesseurs seigneurs « de Chaugy que Dieu absolve.

« Item je veux et ordonne que l'on fasse un charnier en ladicte chapelle et qu'en

1. D. Plancher, *Hist. générale et p. de Bourgogne*, tome III, p. 482 et 554.

2. G. Chastelain, *Chron.*, p. 326.

3. Paillot, *Parlement de Bourgogne*.

« icelluy charnier seront mis tous les ossements de mes dicts prédécesseurs et qu'au « jour qu'on les y mettra l'on fera les obsèques de mon dict feu seigneur et père ainsy « qu'il est ordonné par son testament. »

Le charnier fut-il construit ? La statue tombale en cuivre repoussé de Jehan de Chaugy fut-elle placée dans la chapelle de la famille en l'église du prieuré ? Nous l'ignorons. Mais ce qui est certain, c'est que le Retable ne fut pas transporté à Ambierle aussitôt après le décès de son donateur, en 1479, et cela résulte d'une transaction du 9 août 1480, intervenue entre les héritiers de Michel de Chaugy d'une part, et nobles Jacques et Claude de Clugny « se faisant fort pour noble dame Lorette de Jaucourt, leur mère, « relicte du dict Michel ». Une clause de cet accord porte que les meubles de bois qui se trouvent à Chissey demeureront aux héritiers qui en rembourseront le prix, et que « ceux qui sont à Dijon et à Baulne se diviseront par moitié, sauf les chevaux, habille- « ments et armes du déffunct..... robes, habillements et joyaux de la dicte relicte..... « et excepté un tableau d'autel estant au dict lieu de Baulne qui sera donné à l'esglize « d'Ambierle selon la volonté du dict déffunct. »

Nommé en 1463 gruyer d'Auxois, puis bailli de Mâcon, Michel de Chaugy quittait Bruxelles et la cour pour se fixer définitivement en Bourgogne. Il était maintenu en ses principales charges et dignités, après la mort de Charles le Téméraire, par le roi Louis XI, qui, de plus, par lettres de provision données le 10 août 1477 à Térouanne, le nommait et instituait second chevalier assistant aux parlements et conseils de Bourgogne. Résidant alternativement à Chissey, à Beaune et à Dijon, il avait entrepris dans cette dernière ville la construction d'une riche chapelle dédiée à saint Michel, « dans « l'esglize collégiale de la saincte chapelle du Roy proche la porte du cloistre du costé « du benestier, laquelle lui avait été donnée par le chapitre[1]. » L'œuvre était achevée en 1478 et messire Michel mourait en 1479. Nous ne savons si ce fut à Beaune ou à Dijon, de même que nous ignorons si son corps fut transporté et inhumé, comme cela pourtant est probable, dans la chapelle de sa famille en l'église d'Ambierle.

Il portait : écartelé, aux 1 et 4 contrécartelé d'or et de gueules qui est de Chaugy, aux 2 et 3 de sinople à une croix d'or cantonnée de vingt croisettes de même cinq à chaque canton posées en sautoir, qui est de Montagu (et non de Choiseul comme le dit Paillot, ni de Roussillon comme l'écrivent nos auteurs roannais[2]).

Son blason se complétait ainsi : casque d'or taré de front, couronné d'une couronne royale ; cimier, une tête de léopard d'or ; supports, un lion d'or à dextre, et à sénestre un sauvage tenant une massue posée en terre de même. Devise : *Vous m'avès, vous m'avès.*

1. Paillot, *Parlement de Bourgogne.*

2. Les Roussillon portaient : losangé d'or et d'azur, comme l'indique leur généalogie dressée sur l'ordre de Hugues de Roussillon, seig. de Chissey en 1665.

II.

Le triptyque d'Ambierle se compose de trois compartiments d'inégales hauteurs, offrant dans des niches très richement *menuisées* sept des principales scènes de la Passion, sculptées en bois en ronde bosse. Et le tout est renfermé dans une ossature en chêne que recouvrent six volets peints sur les deux faces. L'ensemble présente un développement de 2^{m} 80 de largeur et de 5^{m} 60 quand les volets sont ouverts, sur des hauteurs de 1^{m} 40 et de 2^{m} 40 pour la partie du milieu. Les quatre volets latéraux mesurent chacun 0^{m} 70 sur 1^{m} 40, et les deux petits volets supérieurs 1 mètre sur 0^{m} 50.

Sculptures. — Dans le compartiment central le plus vaste et le plus important, le maître *tailleur d'ymages* a figuré la scène du Calvaire, et dans les six cases latérales, séparées par de minces cloisons ajourées, il a représenté : d'un côté, la descente de Croix, la Déposition, la Résurrection; de l'autre, le Baiser de Judas, le Couronnement d'épines et la Flagellation.

Chacun de ces groupes, composé de cinq à neuf personnages, est sculpté dans un bloc de bois de noyer évidé intérieurement, et d'élégantes arcades de style gothique en bois finement découpé, chargées d'une multitude de fleurons et pinacles, forment à tout l'ensemble un couronnement très riche en style flamboyant de la deuxième moitié du xve siècle, qui est celui de l'église. Cette menuiserie et ces sculptures étaient entièrement dorées ou peintes et plusieurs parties des vêtements, harnais ou armures étaient en outre décorées de gaufrures ou de redessinés noirs figurant des nielles.

La forme intérieure des niches est celle de petites absides dont les hautes fenêtres gothiques sont remplies, en façon de verrières, par des séries d'écussons géométriquement disposés et dessinés au trait sans indication d'émaux. Ils désignent probablement les alliances des Chaugy et les blasons des officiers ou des artistes en relation avec le sire de Chissey?... Malheureusement le temps a fait là, plus facilement qu'ailleurs, son œuvre ordinaire de destruction et a rendu illisible la presque totalité de ce curieux armorial[1] !

Au point de vue artistique, il faut signaler le mouvement et l'expression de ces 49 personnages, ainsi que l'habile ordonnance de chaque composition.

La scène centrale du Calvaire, qui présente, sur un espace restreint, trois plans successifs et superposés avec douze figures, dont quatre cavaliers sculptés en ronde bosse, est une conception habile et d'un aspect grandiose. Le groupe de la Vierge évanouie, soutenue par saint Jean, près de laquelle la Madeleine debout est en extase les bras levés vers le divin Crucifié, est un morceau absolument remarquable où l'ima-

1. Voici ceux de ces écussons, qu'on peut encore lire : *Trois mouchetures d'hermine? — Aigle éployée.* Peut être de Rye : d'azur à une aigle d'or, ou de Roussillon en Dauphiné : d'or à l'aigle éployée de gueules. — *Une bande*, doit être de Mongey, conseiller laïc au Parlement de Bourgogne, collègue de Michel de Chaugy. — *Écartelé aux 1 et 4 à la bande fuselée de trois pièces, aux 2 et 3 trois merlettes.* Vitry la Bretesche?......

gerie devient du grand art. Et le même sentiment de foi et d'élévation se retrouve dans les scènes de l'ensevelissement et surtout de la descente de croix. Malheureusement, si le mouvement est juste, l'anatomie des nus laisse souvent à désirer, et le réalisme des types, qui frise la trivialité, contraste avec la distinction et le grand style des peintures voisines qui sont la partie précieuse et magistrale du Retable.

Peintures. — Sur les quatre grands volets inférieurs, le peintre a représenté le donateur, sa femme, son père et sa mère, tous agenouillés au milieu de la campagne sur des prie-dieu recouverts de coussins et de parements brodés d'écussons. Les mains jointes, ou tenant un livre ouvert devant eux, ils contemplent graves et immobiles les scènes de la Passion que dominent les trois croix du Calvaire; et chacun est accompagné de son saint patron debout derrière lui.

Le premier portrait à droite est celui de messire Michel de Chaugy représenté la tête rasée et sans barbe. Il est chaussé d'éperons sur de longues poulaines noires et porte le haubergeon de mailles sous une armure de plates dont le surcot d'armes ne laisse apercevoir que les grèves, les genouillères à ailerons et les cuissots avec partie des faudes. Ce surcot est légèrement rembourré sur les épaules, avec courte jupe serrée et manches ajustées qui vont se resserrant jusqu'au poignet. Fait d'une riche étoffe soie et or, armoyée mi-partie de Chaugy et de Montagu, il est serré à la taille par la ceinture militaire à laquelle est suspendue une longue épée à quillons droits et fourreau noir. C'est, on le voit, le costume de cérémonie des chevaliers du commencement de Louis XI.

Derrière lui, saint Michel debout, calme, sévère, appuie une main sur l'épaule de son protégé, et de l'autre porte une élégante croix processionnelle avec laquelle il maintient rugissant et renversé un monstre à corps de harpie, tête cornue et pieds rouges en forme de pattes de coq. Sur le haubergeon il porte une cotte ajustée en velours cramoisi et une armure dorée à très petit corselet triangulaire, et le tout est en partie recouvert par un splendide manteau fait d'une étoffe parfilée d'or avec dessins vénitiens d'un bleu très sombre et doublure de samyt rouge. Bordée de perles et de cabochons, cette espèce de chape est retenue sur la poitrine par une agrafe d'orfèvrerie en forme de trèfle allongé. L'archange, aux grandes ailes de paon irrisées et blanches en dessous, est ceint d'une épée droite à fusée garnie de soie dont le fourreau ciselé et doré descend jusqu'à ses poulaines rouges.

Sur le premier volet à la gauche du Retable, le costume de Jehan de Chaugy, dont les cheveux gris ne sont pas rasés, diffère peu de celui de son fils. C'est toujours le haubergeon et l'armure de plates; mais le surcot, armoyé de Chaugy seulement, a une jupe plissée bien plus longue, et ses manches larges et flottantes laissent voir les brassards de couleur sombre. C'est le surcot de la noblesse à la mode vers 1440. Saint Jean-Baptiste, les jambes et les bras nus, est vêtu d'une tunique foncée sous un manteau en soie mince et unie d'un merveilleux coloris rouge carminé et qui tombe jusqu'à terre.

Sur le panneau voisin de celui du sire Michel, Laurette de Jaucourt, sa femme, prie les

mains jointes. Elle porte les atours des dames nobles du milieu du xve siècle : surcotte de cérémonie, véritable houppelande dont parle Monstrelet, en satin bleu, très longue, mais sans la traîne qui avait cessé d'être en usage. Munie de larges manches ouvertes et bordée de gris, elle est serrée très haut à la taille par une large ceinture d'orfèvrerie au dessus de laquelle elle s'ouvre en pointe sur la gorge qui n'est recouverte que d'un fin mouchoir blanc. L'accoutrement de tête n'est plus l'escoffion à bourrelet, ni le hennin « *aigu comme clochier* » critiqué par Paradin en ses annales ; c'est le bonnet de gaze blanche très transparente, formant par en haut deux pointes « *desquelles pendent par costé de longs voiles comme étendard* ».

Guillemette de Montagu, sur le dernier volet de gauche, porte un costume semblable à celui de sa belle-fille, sauf que l'ample surcotte est bordée d'hermine au lieu de gris et que l'échancrure, descendant plus bas sur la poitrine, laisse apercevoir sous le mouchoir blanc la cotte de dessous.

Le patron de la dame de Jaucourt, saint Laurent, tient d'une main le gril, de l'autre une palme, et sa lourde dalmatique rouge est chargée de broderies d'or qui semblent être en relief. Debout derrière Guillemette de Montagu est un personnage étrange et sombre, coiffé d'une sorte de cabasset d'acier sans visière ni gorgerin, mais avec couvre-nuque et cimier doré formé d'une figure dressée sur une base s'épanouissant en langues de flamme. Et pendant qu'autour de cette coiffure bizarre rayonnent les traits lumineux d'un nimbe, une ample robe brune laisse deviner par place l'armure qu'elle recouvre !... Quel est ce saint Guillaume ?... Une cabane d'ermite, peinte sur la droite du tableau, donne à croire que ce serait ce duc d'Aquitaine, d'abord fougueux partisan de l'antipape Anaclet, puis converti par saint Bernard et qui devint le fondateur des ermites du Monte Vergine près de Naples ?...

Les fonds dans les quatre tableaux représentent des paysages avec églises et tours polygonales de l'École rhénane, avec maisons flamandes à pignons et redans, châteaux et donjons... La perspective linéaire y est exactement observée et les premiers plans sont des pelouses piquées de fleurettes d'une étonnante finesse.

Sur les petits volets supérieurs, deux anges debout aux ailes colorées et longues robes traînantes soutiennent les écus de Chaugy, parti l'un de Montagu, l'autre de Jaucourt, qui est *d'or à deux lions léopardés de sable*.

Ces six panneaux sont extérieurement revêtus de grisailles imitées de celles de J. van Eyck qui, le premier, eut l'idée de représenter des personnages sur un piédestal dans une niche d'architecture. Saint Martin, patron d'Ambierle, sainte Marthe avec la tarasque, sainte Catherine et sainte Anne tenant la Vierge entre ses bras, occupent les revers des grands volets. Ceux des deux plus petits représentent la scène de l'Annonciation. La Vierge est assise, un livre ouvert sur les genoux, et, près d'elle, d'un vase à deux anses s'élance une belle plante de lys en haut de laquelle une colombe bat des ailes prête à s'envoler.

Toutes ces figures se détachent en ton gris clair sur un fond rougeâtre et reposent sur des socles à pans coupés timbrés aux mêmes armes de Chaugy, Jaucourt et Montagu.

En examinant attentivement ces grisailles, on reconnait que l'exécution artistique n'en est pas comparable à celle des quatre tableaux. Les attitudes sont bonnes, le dessin généralement correct, mais les plis des draperies trop anguleux, trop raides, rappellent les travaux d'entaillure sur bois. Cette remarque se trouve appuyée par l'existence très étrange de tenons soutenant un des bras de sainte Marthe et le sceptre de l'ange de la Salutation, tenons absolument identiques à ceux que réservent les sculpteurs qui veulent consolider un membre fragile et trop détaché du bloc de leur statue. Il semble donc évident que le maître, auteur de nos peintures, a confié le soin d'en exécuter les grisailles à un élève, qui a naïvement copié les images de bois ou de pierre lui servant de modèles.

Tel est l'ensemble de l'œuvre peinte d'Ambierle. Mais la sècheresse d'une description matérielle ne peut rendre le grand air, l'aspect imposant et le merveilleux coloris de ces admirables pages. Il y règne un sentiment de foi, d'inspiration touchante et élevée qui reporte involontairement l'esprit vers les sublimes conceptions de Florence et de l'Ombrie. Toutefois les peintres des fresques de l'église inférieure d'Assise ou du couvent de saint Marc, s'ils ne possédaient pas la puissance de couleur, la transparence aérienne et la science de procédés des maîtres flamands, étaient plus spiritualistes, plus près de l'idéal, et surent éviter les dangers d'un naturalisme servile, par conséquent les fautes de goût qui furent l'écueil ordinaire de l'École des Flandres.

Ces défauts des primitifs Flamands se retrouvent à Ambierle ainsi que toutes leurs qualités : simplicité, dignité des attitudes, grand caractère des têtes s'alliant à une imitation scrupuleuse de la nature, dessin parfois défectueux dans les pieds ou les mains, toujours maigres, souvent trop longs, plis cassés et anguleux des draperies, enfin coloris d'une intensité extraordinaire, qui n'a pas été dépassée, et d'une solidité absolument inconnue dans la technique de nos peintres modernes. Après 400 ans d'humidité, d'intempéries sans aucun vernissage, exposée à des chocs, à des ébranlements fréquents, l'œuvre nous est parvenue transparente, éblouissante et à peu près intacte.

III.

Au bas des grands panneaux se lit une légende en lettres d'or gothiques composée de huit vers, deux sur chaque volet :

Ceste table en ce lieu présent
Donna pour fair à Dieu present
Messi Michiel de Chaugy
Conseillé chambellain aussy

Et le premier maistre dhostel
Du noble prince dont nest tel
Phlppe bon duc de Bourgongne
En lan que lesglise tesmoingne

Manifestement incomplète, comme on le voit, cette inscription comprenait deux derniers vers, aujourd'hui disparus, qui contenaient la date de la dédicace du rétable. Ils nous sont donnés, d'une façon authentique, par le procès-verbal d'une visite de ce triptyque en l'église d'Ambierle, faite le 19 avril 1665, à la requête de messire Nicolas de Chaugy, chevalier, comte de Roussillon, par : Morin, prieur claustral, Moisy, ausmonier, Baudinot, chantre, J.-B. Durantin, Magat, Ch. de Labarre, F. de Brisse, « religieux et officiers dudit prioré de l'ordre de Clugny, résidans au dict lieu[1] ». L'inscription relevée dans ce procès-verbal est exactement conforme comme mots et comme orthographe à celle qui existe et que nous venons de transcrire, et elle se terminait ainsi :

Mil quatre cent soixante et six
Dieu doint quen gloire soit assis

Les visiteurs de 1665 attestent que ces dix vers étaient écrits au dessous des figures peintes sur les volets. Les deux derniers ne pouvaient l'être que sur la plinthe qui sert de soubassement au Retable, car il n'y a plus matériellement place ni pour un, ni pour deux vers, ni même pour un mot au bas des quatre grands panneaux ; et c'est sur cette plinthe que la majorité des membres du congrès archéologique de France, en visite à Ambierle au mois de juin dernier 1885, a décidé de les faire rétablir.

Cette date de 1466 est celle de la dédicace et non de l'exécution de l'œuvre. En effet, les lettres d'or des huit premiers vers sont tracées sur un frottis de couleur noire, passé après coup sur la peinture dont on aperçoit par places de délicieux détails de premier plan insuffisamment recouverts. Le travail était achevé depuis longtemps, quand a été posée cette bande noire pour laquelle l'enlumineur a dû attendre une parfaite siccité des dessous, c'est-à-dire un temps certainement considérable, étant donnée l'imperfection des siccatifs récemment découverts par les frères van Eyck.

Les peintures ont donc été exécutées avant 1466, et cette antériorité résulterait suffisamment d'ailleurs des indications que fournissent sur ce point l'histoire et l'archéologie.

Ainsi le peintre a représenté Michel de Chaugy avec les cheveux rasés[2], suivant la mode imposée aux officiers de la cour de Philippe le Bon, dès 1460, à la suite d'une maladie du duc qui l'avait obligé « à se faire raire la tête[3] ». D'autre part, nous voyons, par les récits de J. du Clercq[4], qu'en l'année 1467 cet usage avait complètement disparu

1. Bibl. Nat., manuscrit déjà cité, f° 138.

2. Il s'agit bien ici de tête rasée au vif et non de ces cheveux courts coupés en couronne au dessus des oreilles, suivant la mode adoptée par les gentilshommes du temps de Charles VII, qui portaient plus souvent le bacinet de guerre que le chapel de cour.

3. Olivier de la Marche, *Mém.*, p. 511.

4. J. du Clercq, *Mém.*, liv. V, p. 300.

et que les hommes alors « sy portoient longs cheveux qui leur venoient par devant jusques aux yeux et par derrière jusques au fond du hatrel[1] ». Nous avons là un synchronisme bien précis.

Ajoutons que nos deux seigneurs Michel et Jehan ne sont pas encore affublés de ces « gros mahoitres pour faire apparoitre leurs espaules plus furnis et plus croisés » et de ces « pourpoints lesquels on furnissoit fort de bourre », comme c'était l'usage à la cour de Bourgogne en la même année 1467.

Ces considérations placent la date de nos peintures entre 1460 et 1466. Mais il y a plus. Le sire de Chaugy qui, depuis 1442, est attaché à la personne du duc Philippe et le suit dans ses voyages et ses diverses résidences, est nommé, comme nous l'avons vu, gruyer et bailli de Mâcon en 1463, puis, peu de temps après, conseiller laïc aux Parlements de Bourgogne. A ce moment, il abandonne les Flandres et se fixe à Beaune et à Dijon, où il n'est guère admissible que le Retable ait pu être exécuté par un maître peintre venu tout exprès de Bruxelles ou de Bruges.

On ne saurait donc s'éloigner de la vérité en fixant de 1460 à 1463 l'époque de l'exécution des panneaux peints d'Ambierle. Et cette détermination chronologique est d'une importance considérable pour la solution du problème d'attribution que nous avons à résoudre.

IV.

Quel est l'auteur des peintures flamandes du Retable de la Passion?

A n'examiner tout d'abord que les concordances de la chronologie avec les renseignements biographiques, nous ne pouvons nous arrêter qu'aux noms de Stuerbout, de Marmion, de Memling ou de Rogier van der Weyden, car nos panneaux n'ont aucun rapport avec le coloris froid et sans harmonie d'Hugo van der Goës ou le manque de distinction et de sentiment de maître Christophsen.

Stuerbout, appelé Thierry de Harlem par van Mander, ne mourut qu'en 1475 ou 1479. Il était à l'apogée de son talent vers 1460-1463, mais il n'est mentionné dans aucun compte des ducs, il ne travailla jamais pour Philippe le Bon, fut inconnu à sa cour et ne cessa de résider à Harlem, puis à Louvain dont il fut nommé *pourtraicteur* en 1461.

Marmion Sandnot[2], peintre d'Amiens, travaillait en 1453 pour le duc Philippe, qui l'employait durant 9 jours « à *ouvrer* et besongnier à la façon des entremets faits en la ville de Lille[3] ». C'était un décorateur plutôt qu'un peintre de style, et si nous en parlons c'est parce que son nom est mis depuis quelques années au bas de certains petits ouvrages dans la manière de van der Weyden ou de Memling, mais d'un coloris plus pâle et d'une facture timide et féminine.

1. Hatrel, hastrel, la nuque du col.
2. Qu'il ne faut pas confondre avec Marmion Simon, écrivain, enlumineur de Valenciennes.
3. Comte de Laborde, *Les ducs de Bourg.*, preuves, t. I, p. 477, 478, 479.

L'illustre *Memling* n'a jamais quitté la Flandre et sa maison de Bruges; il n'a jamais travaillé pour les ducs pas plus à Gand qu'à Bruxelles. Les comptes de Lille sont muets à son égard. Il peignait cependant déjà vers 1460, mais dans l'atelier de van der Weyden, dont il resta l'élève tout à fait inconnu jusqu'en 1464. Il lui arriva bien, comme l'écrit Waagen, de travailler parfois avec son maître au même panneau et leurs peintures se distinguent difficilement. Mais, à Ambierle, on ne retrouve pas ses qualités dominantes, la grâce exquise, la délicatesse de touche, la perfection jusque dans les accessoires, et on y constate les quelques exagérations et tendances gothiques qui caractérisent l'élève de Jean van Eyck.

Reste donc ce maître Rogier van der Weyden, qui pourrait être l'auteur des tableaux du Retable de la Passion, à la condition toutefois d'établir préalablement et avant toute appréciation artistique, l'existence positive entre lui et le chambellan de Chaugy de relations de voisinage ou d'affaires, en ces années 1460 à 1463. C'est ce que démontrent les renseignements biographiques.

En quittant l'atelier de J. van Eyck, van der Weyden devient, en 1436, le peintre officiel de Louvain, puis est attaché dès 1440 à la cour et à la personne du duc Philippe dont il est un des trois peintres ordinaires et qui l'honore en 1441 du titre de varlet de chambre. Il réside alors à Dijon et y exécute de 1440 à 1447 deux de ses chefs-d'œuvre : les Sacrements pour l'église de cette ville, aujourd'hui au musée d'Anvers, et le Jugement dernier que lui commande, pour l'hôpital de Beaune, Nicolas Rollin, un des trois chanceliers de Bourgogne. Il dut naturellement, pendant ce séjour, connaître Jehan de Chaugy et son fils Michel, comme lui officiers du duc et attachés à sa personne.

A dater de 1447, maître Rogier, voyageant en Italie, travaille à Ferrare, à Florence pour les Médicis et assiste à Rome au grand jubilé de 1450. Sa réputation est devenue considérable, et il se fixe définitivement à Bruxelles qu'il ne quitte plus jusqu'à sa mort survenue en 1464.

Nous voyons, d'autre part, que, précisément à la même époque, cette ville de Bruxelles était devenue le séjour ordinaire et continu du duc et de la cour de Bourgogne. Philippe le Bon s'y installait après avoir quitté définitivement Dijon en 1455[1], il y tombait malade en 1460, et cette maladie se prolongeait jusqu'en 1464, comme nous le montrent de curieux appels faits par son ordre en 1462 et 1463 à un grand nombre de médecins et de *cirurgiens* de Bourgogne, de Savoye, de Milan, de Venise[2]...

Tous deux officiers et varlets de chambre attachés à la personne du prince, tous deux habitant la même ville, van der Weyden et le sire de Chaugy devaient forcément se rencontrer, se connaître. Et cette probabilité se change en certitude grâce aux archives de Lille qui établissent entre eux d'étroites et spéciales relations. Dans un

1. Les archives de Lille donnent les comptes des dépenses faites à l'occasion du *partement* du duc de sa ville de Dijon en 1455.

2. Comte de Laborde, *Les ducs de Bourg.*, preuves, t. I, p. 422.

compte de Robert le Bouvrie, receveur général du duc à Bruxelles, pour un an entier, du 1er octobre 1461 au 30 septembre 1462, nous trouvons en effet cette mention[1] :

« A Pierre Coustain, paintre et varlet de chambre de M. D. S. la somme de « VIIIxx livres de XL gros monnoie de Flandres la livre, qui deue lui estoit. Assavoir : « qui lui a été tauxé et ordonné par maistre Rogier, aussi paintre, ès présence de « messire Michault de Chaugy, chevalier, maistre d'hostel de M. D. S. et de feu M. S. « le Gruyer de Brabant, pour avoir paint et ouvré deux ymaiges de pierre, l'un de la « représentation de saint Philippe, et l'autre de saincte Élizabeth, lesquels M. D. S. a fait « mectre et asseoir en son hostel au dit lieu de Bruxelles, auprès de la chambre devant « la porte par où l'on va au parc..... »

D'autres articles des mêmes comptes témoignent d'interventions analogues du chevalier de Chaugy pour des taxations de travaux de sculpture.

Ces expertises artistiques faites en commun par ce seigneur de Chissey et le peintre des sacrements d'Anvers durent nécessairement déterminer entre eux des relations de fréquent voisinage, d'estime et peut-être d'amitié. Comme d'autre part la mode était aux œuvres de peinture ou d'entaillure destinées à l'ornementation des chapelles et des autels portatifs, il est naturel d'admettre que, voulant, à l'instar de ses prédécesseurs, se montrer le bienfaiteur du couvent d'Ambierle, Michel de Chaugy dut s'adresser à son collègue van der Weyden pour l'exécution des peintures du magnifique Retable qu'il destinait à l'église de ce monastère.

Cette attribution se trouve pleinement confirmée par l'examen technique de l'œuvre qui présente les défauts aussi bien que les qualités caractérisant le style du maître.

Dans les deux portraits de femme, pas de détails minutieux et souvent durs dans les chairs comme les aimait J. van Eyck, et le modelé singulièrement doux et simple des têtes contraste avec la tonalité chaude et intense de l'ensemble. Cette opposition constitue la seconde manière de van der Weyden, qui a légué l'onction et la grâce dans les visages à son élève Memling, chez lequel elles sont devenues qualités dominantes. Les autres têtes sont pensives, sérieuses, alliant la dignité et la distinction à la vérité et au réalisme le plus intentionnel. Le saint Jean, grand, maigre, de formes ascétiques, au nez mince, au regard expressif, est une des créations de maître Rogier. Memling l'a reproduit, mais avec moins de sècheresse; et on le retrouve dans le Jugement dernier de Beaune avec son grand caractère et les mêmes duretés de détails dans les extrémités.

Quant à l'archange saint Michel, par sa noblesse, par sa majesté, il réalise certainement un des plus beaux types de l'École, et constitue avec le saint Jean et les portraits des deux femmes la partie capitale de l'œuvre d'Ambierle.

On sait que van der Weyden avait dans les commencements souvent pratiqué la peinture à la détrempe au lait ou à la gomme qui demande tant de facilité et de largeur de touche. Ce goût, cette aptitude se manifestent visiblement dans les fonds de paysage des

1. Comte de Laborde, *Les ducs de Bourg.*, preuves, t. I, p. 479.

quatre grands volets. A côté des détails précieux des premiers plans, semés d'iris, de violettes, de myosotis minutieusement étudiés, les masses de rochers, les chemins qui serpentent en fuyant vers l'horizon et surtout les arbres sont brossés avec un entrain et une habileté décoratives tout à fait caractéristiques.

Quant à la parenté que nous avons signalée entre notre Retable de la Passion et le polyptyque de Beaune, elle est indiscutable. Dans ces deux ouvrages, on retrouve des dispositions, des types, un style général et des procédés identiques. Mais, comme l'ont proclamé déjà des hommes du métier et des critiques compétents, rien à Beaune ne peut donner l'idée de l'harmonie, de la richesse véritablement éblouissante et de la transparence du coloris des peintures d'Ambierle, qui, à ce seul point de vue déjà, peuvent passer pour des chefs-d'œuvre.

Cette étude trop incomplète nous amène, on vient de le voir, aussi bien que les renseignements d'histoire et de chronologie, à regarder van der Weyden comme l'auteur probable, sinon certain, de ces belles pages de l'École flamande. C'est la solution du principal problème que nous nous étions proposé d'étudier, ce sera la conclusion de ce mémoire. Nous n'avons pas toutefois la prétention, hâtons-nous de le dire, d'imposer cette solution, que la découverte si désirable d'un texte précis pourrait seule rendre définitive. Et en attendant cet évènement possible, nous aurons frayé la route à des critiques plus autorisés; nous aurons surtout contribué à faire connaître une œuvre de grand art encore inédite, véritable joyau artistique rival, pour ne pas dire plus, du Jugement dernier de l'hôpital de Beaune.

E. JEANNEZ.

TORSES ARCHAÏQUES EN MARBRE PROVENANT D'ACTIUM

(MUSÉE DU LOUVRE)

(PLANCHE 29.)

I

Les fouilles entreprises par les soins de l'Ecole française d'Athènes, depuis 1885, sur l'emplacement du temple d'Apollon Ptoos, à Perdicovrysi, en Béotie, ont amené la découverte d'une série de statues archaïques fort importantes pour l'histoire de la sculpture grecque au VIe siècle. M. Holleaux, qui a dirigé les fouilles, a publié ces monuments, et en a fait ressortir tout l'intérêt[1]. Jointes aux statues de style primitif qui étaient déjà connues, celles de Perdicovrysi permettent d'étudier le développement d'un type familier à la sculpture grecque archaïque, celui du personnage viril, représenté nu, debout, les bras abaissés le long du corps, une jambe portée en avant. Pour suivre avec toute la précision possible les progrès de ce développement, il importe de ne négliger aucun élément d'information. Aussi croyons-nous qu'il y avait lieu de faire reproduire les statues du Louvre auxquelles est consacrée cette notice[2].

Les deux torses représentés sur la planche 29 proviennent d'Actium où M. Champoiseau dirigea des fouilles en 1867 et 1868, alors qu'il était consul de France à Janina. Avec une obligeance dont je ne saurais trop le remercier, M. Champoiseau a bien voulu m'envoyer de Smyrne, où il réside actuellement, la copie du rapport relatif à ces fouilles qu'il se proposait de poursuivre, et que sa nomination à La Canée l'a obligé d'interrompre. J'extrais de cette relation les détails suivants, qui nous font connaître dans quelles conditions ont été trouvées les statues du Louvre, et j'y joins une reproduction du plan d'ensemble des fouilles annexé au rapport manuscrit (fig. 1).

M. Champoiseau s'était proposé d'explorer la pointe de terre où était situé Actium, entre le golfe d'Ambracie et le bras de mer qui sépare le promontoire d'Actium de la ville actuelle de Prévesa. « Aujourd'hui, dit M. Champoiseau, quelques rares vestiges consistant en pans de murs qui sortent à peine de terre font seuls connaître l'empla-

1. Voir les articles de M. Holleaux, *Bulletin de corr. hell.*, 1885, p. 520-524; 1886, p. 66-80, 98-101, 190-199, 269-275.

2. Ces monuments avaient déjà été signalés à plusieurs reprises : A. Dumont, *Monuments grecs de l'Assoc. des Études grecques*, 1878, p. 11. Cf. *Bulletin de corr. hell.*, 1881, p. 320, notre article sur l'Apollon d'Orchomène; *Arch. Zeitung*, 1882, p. 52, article de M. Furtwaengler.

cement d'Actium. Cependant j'ai pensé que les sanctuaires d'Apollon, dont parle Pausanias[1], devaient se trouver dans la partie la plus septentrionale de l'enceinte, et c'est là que j'ai commencé mes recherches. Après plusieurs sondages qui n'ont amené que la découverte de murailles isolées et sans valeur, je suis arrivé à une enceinte continue et à un édifice dont le sol, recouvert de plus de deux mètres de terre, est formé par une mosaïque composée de petits cailloux de mer de couleurs et de grandeurs diverses, noyés dans un ciment très dur et formant un dessin régulier, aux nuances harmonieuses. Un piédestal placé au centre de la salle principale démontre assez que l'édifice découvert est un temple. » Les fouilles n'ont pu malheureusement être poussées plus loin ; elles ont été arrêtées par un bastion construit sur la partie ouest du temple, à l'époque où Ali, pacha de Janina, fortifia la pointe d'Actium.

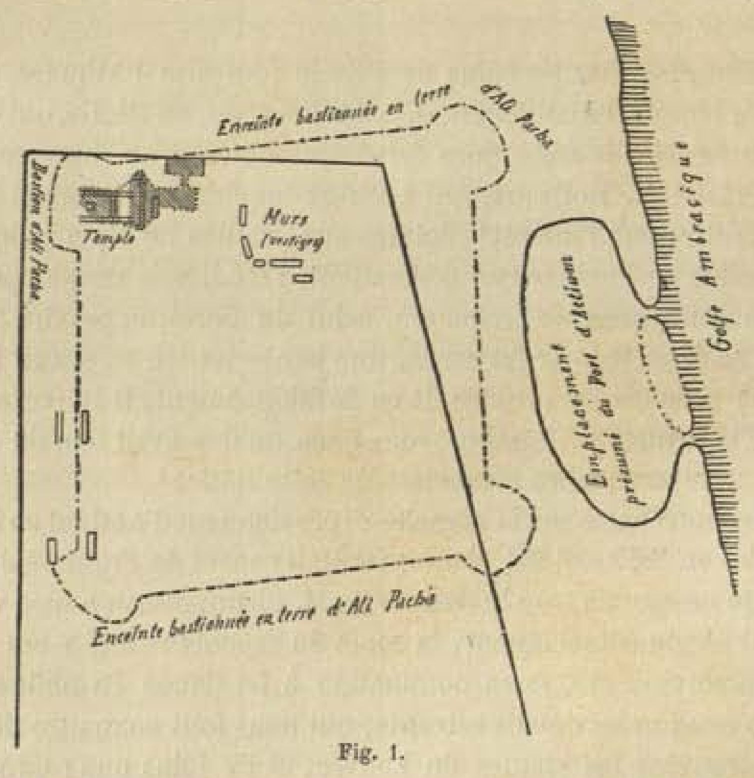


Fig. 1.

Les travaux furent reportés vers l'est et dégagèrent une partie de l'enceinte sacrée du temple. Plus loin, au nord-est, et près du mur de la ville, M. Champoiseau trouvait à une assez grande profondeur les deux statues qui appartiennent aujourd'hui au Louvre. « Elles devaient, dit l'auteur de la découverte, orner le temple primitif, brûlé sans doute aux premiers temps des luttes durant lesquelles l'Etolie et l'Acarnanie furent tant de fois ravagées. » C'est probablement de ce temple que provenaient les fragments d'antéfixes en terre cuite trouvés à l'est du temple d'époque romaine, signalé plus

1. Χρόνῳ δὲ ὕστερον Αὐγούστου πρὸς τῇ ἄκρᾳ τοῦ Ἀπόλλωνος τοῦ Ἀκτίου ναυμαχήσειν μέλλοντος, Μαντινεῖς ἐμαχέσαντο ὁμοῦ Ῥωμαίοις... (Paus., VIII, 8, 12.) Cf. Strabon, VII, p. 325.

haut; peut-être faut-il aussi rapporter au même édifice des restes de mosaïque à dessins noirs, blancs et rouges, qui semblaient avoir été enlevés de leur place primitive et dispersés çà et là.

En résumé, voici les conclusions que M. Champoiseau croit pouvoir formuler : « Les sanctuaires d'Apollon à Actium se trouvaient bien sur la partie la plus avancée et en même temps la plus élevée de la pointe de ce nom, de façon, ainsi que le disent les anciens auteurs, que les navigateurs en arrivant pussent les apercevoir de loin. On est porté à admettre l'existence successive d'au moins trois sanctuaires, renversés par les envahisseurs à diverses époques, puis réédifiés sur le même emplacement (les débris des anciens servant à en construire de nouveaux une fois l'invasion passée); les premiers et les plus antiques de tous en bois et terre cuite, comme ceux de Dodone; les suivants en calcaires, pierres dures et marbre mêlés, de proportions grandioses; le plus récent en *opus reticulatum*, de travail romain, et détruit une dernière fois, soit par les barbares, soit par le christianisme naissant. »

Au moment du départ de M. Champoiseau, en 1868, les objets trouvés dans les fouilles furent déposés à Prévesa. Il faut regretter la disparition de quelques pièces importantes, telles qu'un fragment de statue colossale, sans doute celle du sanctuaire romain, et des inscriptions grecques en caractères archaïques, qui formaient un dallage autour du piédestal de cette statue. Les deux torses furent heureusement envoyés au Louvre par M. Dozon, qui succédait à M. Champoiseau au consulat de France à Janina.

Les deux statues sont faites d'un marbre à grain brillant, qui rappelle celui de Paros, et dont l'épiderme a revêtu une teinte d'un gris jaunâtre[1]. Les têtes manquent dans les deux statues et les jambes sont brisées à la hauteur des genoux. Dans leur état actuel, les torses mesurent environ 1 mètre de hauteur. Il n'est pas besoin de décrire longuement un type qui est bien connu, grâce à une série déjà longue de monuments. L'attitude des personnages, dans les statues d'Actium, est exactement celle de l'Apollon d'Orchomène et des statues de Théra, de Perdicovrysi et de Ténéa. Le corps est nu; les mains sont fermées et appuyées contre les cuisses; la jambe gauche se porte en avant. Quant à l'exécution, si elle présente dans les deux marbres de grandes analogies, on peut cependant noter quelques différences de facture qui se révèlent à un examen attentif. Le torse dont les bras sont intacts se distingue de l'autre par un travail plus dur et plus énergique. Le sculpteur a indiqué, avec un grand souci de la précision, le dessin des clavicules et la saillie des pectoraux; à l'aide de deux rainures, tracées obliquement, il a visé à souligner les contours de la cage thoracique; mais la routine a ici plus de part que l'observation de la nature. Les fautes de dessin abondent. Le modelé du ventre est tout à fait sacrifié. Au revers de la statue on observe aussi les traces d'une technique de pure convention, notamment dans le dessin des omoplates, qui sont figurées contre

1. Le marbre paraît être le même que celui des statues de Perdicovrysi, à en juger par la description de M. Holleaux, *Bull. de corr. hell.*, 1886, p. 66.

toutes les règles de l'anatomie. Les cuisses sont aplaties à l'excès. En revanche, le travail des genoux dénote un effort intéressant pour copier la nature. Comme le remarque justement M. Holleaux, les sculpteurs archaïques paraissent avoir étudié avec un soin particulier la structure des membres inférieurs, et cette observation peut s'appliquer aux statues d'Actium. La chevelure, dont l'extrémité inférieure est conservée, s'étalait sur les épaules en une large masse, divisée en boucles parallèles; elle est coupée suivant une ligne horizontale très régulière; c'est la disposition qu'on observe dans un torse archaïque du musée de Pesth, trouvé à Magnésia en Thessalie[1].

La seconde statue présente des proportions plus élancées et se distingue de la première par un modelé moins rude. Le sculpteur s'est préoccupé de rendre plutôt l'enveloppe extérieure du corps que d'en accuser la structure intérieure; de là plus de souplesse dans le travail du torse. Le dessin des côtes est indiqué plus discrètement; le modelé des flancs et du ventre est très adouci, enfin le bras droit est complètement détaché du corps. La chevelure, serrée par un lien, tombe entre les deux épaules, avec une très faible saillie. En dépit de ces différences, le style de ces statues appartient bien à la même époque, et il est permis de croire qu'elles sont sorties du même atelier, à quelques années d'intervalle.

Il est difficile de déterminer exactement la date d'œuvres de ce genre. On sait, en effet, que les caractères plus ou moins avancés du style ne sont pas un indice tout à fait certain; dans telle région, la technique routinière de l'art primitif a pu prévaloir longtemps et donner aux sculptures un caractère d'archaïsme plus ancien que leur date réelle[2]. En ne considérant que le style, les statues d'Actium marquent un grand progrès sur celles de Théra et d'Orchomène, qui nous offrent les spécimens les plus anciens. Elles sont certainement antérieures à l'Apollon de Ténéa. Au contraire, elles présentent de grandes analogies avec l'une des statues trouvées à Perdicovrysi par M. Holleaux[3], et peuvent prendre place dans la série immédiatement après cette dernière. Ce n'est pas s'écarter de la vraisemblance que les attribuer, comme le proposait M. Dumont, au second quart du VIe siècle.

Nous n'insisterons pas sur une question souvent traitée, celle du nom qu'il convient de donner aux statues de ce type[4]. On est d'accord aujourd'hui pour y reconnaître un type général, qui pouvait aussi bien convenir aux représentations d'Apollon qu'à des statues d'athlètes ou à des statues funéraires[5]. Suivant l'usage auquel on la destinait, la

1. *Mittheilungen des arch. Institutes in Athen*, t. VIII, 1883, pl. V.

2. Voir par exemple les statues de Dermys et de Kitylos à Tanagra. M. C. Robert pense que les caractères de l'inscription accusent une date beaucoup plus récente que le style des statues ne le ferait supposer. *Arch. Zeitung*, 1875, pp. 151 et suivantes. Cf. les remarques de M. Brunn à propos du torse de Magnésia de Thessalie, *Mittheil. des arch. Inst.* 1883, p. 90.

3. *Bull. de corr. hellén.*, 1886, pl. V.

4. Voir *Bull. de corr. hellén.*, 1886, p. 67, où M. Holleaux a résumé la question. Cf. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse ant. Bildw.*, p. 11. Furtwaengler, *Arch. Zeitung*, 1882, p. 57.

5. C'est la théorie à laquelle se rallie M. Conze, *Sitzungsberichte der K. preuss. Akademie*, 1884, p. 621 : *Grabstatue aus Tarent*. Cf. Loeschcke, *Mittheil. des arch. Inst.*, t. IV, 1879, p. 304.

statue recevait une attribution particulière. Pour les statues d'Actium, le fait qu'elles ont été trouvées près d'un sanctuaire d'Apollon permettrait avec quelque raison d'y reconnaître des images du dieu. Toutefois il est possible qu'elles aient été consacrées par des vainqueurs aux jeux Actiens (τὰ Ἄκτια) qui se célébraient en Acarnanie[1].

II

Au point de vue de l'histoire de la sculpture grecque, personne n'ignore quel est l'intérêt de la série de statues où prennent rang les torses d'Actium; elle montre, en effet, dans un développement continu, les premiers essais tentés par l'art grec pour appliquer à la représentation du type masculin le travail du marbre ou de la pierre[2]. L'étude de ces monuments soulève plusieurs questions d'une grande importance. On peut se demander tout d'abord si ce type a été, dans l'art primitif, commun à toutes les écoles, ou s'il n'appartient qu'à des régions déterminées. Il y a donc quelque utilité à classer par provenances ceux des monuments dont l'origine est indiscutable[3]. Voici la liste de ces provenances :

GRÈCE DU NORD. *Acarnanie.* Torses d'Actium.

Thessalie. Torse de Magnésia; *Mittheil. des arch. Inst.*, 1883, pl. v.

GRÈCE CENTRALE. *Béotie.* Statue d'Orchomène; *Bull. de corr. hellén.*, t. V, pl. IV, p. 319. Cf. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 43.

Acraiphiæ. Statues de Perdicovrysi; *Bull. de corr. hellén.*, 1886, pl. IV, VII, VI. Fouilles de M. Holleaux.

Statue du British Museum, provenant sans doute de Béotie; *Arch. Zeitung*, 1882, pl. IV.

Corinthe. Statue de Ténéa; Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 49.

Mégaride. Statue de Mégare; Kékulé; *Ant. Bildwerke im Theseion*, n° 397. Von Sybel, *Sculpturen zu Athen*, n° 2.

ILES. — *Théra.* L'Apollon de Théra; Friederichs-Wolters, *op. l.*, n° 14.

Naxos. Statue du Musée d'Athènes; Kékulé, *op. l.*, n° 322.

Délos. Statues encore inédites, trouvées par M. Homolle.

Samos. Torse signalé par M. P. Girard; *Mon. grecs* de l'Assoc. des Études grecques, 1880, p. 13.

Calymno. Le Bristish Museum possède une tête très fruste, rapportée de Calymno par M. Newton, et qui appartenait sans doute à une statue du même type. (*Room of archaic sculpture.*)

SICILE. Torse trouvé à Girgenti, de travail déjà plus avancé; Friederichs-Wolters, *op. l.*, n° 153.

1. Strabon, VII, p. 325. Cf. *Arch. Zeitung*, 1882, p. 57

2. Une étude détaillée des statues primitives représentant le type féminin a été faite par M. Homolle dans un ouvrage qui paraîtra prochainement : *De antiquissimis Dianae simulacris deliacis.*

3. Nous ne pouvons faire figurer dans cette liste les petits bronzes, objets de commerce dont le lieu de fabrication ne saurait être fixé avec certitude. Ils ont été souvent étudiés : Vischer, *Nuove memorie dell'Inst.*, 1865, p. 399; de Witte, *Revue arch.*, 1873, p. 149. Aux exemplaires cités dans ces mémoires, il y a lieu d'en ajouter d'autres plus récemment connus, parmi lesquels nous signalerons les principaux : 1° Figurine de bronze trouvée en Crète; personnage nu, les jambes rapprochées; *Mittheil. des Arch. Inst.*, 1885, *Beilage*, x, p. 59. 2° Statuette donnée comme provenant de Tarente; de Witte, *Gaz. arch.*, 1880, p. 77. 3° Bronze du Musée de Berlin, *Arch. Zeitung*, 1879, p. 103.

Cette liste, que nous sommes loin de donner comme complète, prouve au moins que le type qui nous occupe a été connu dans la Grèce continentale, dans les îles et jusqu'en Sicile. On ne le trouve pas jusqu'ici dans la Grèce asiatique[1]; par contre, il s'est surtout propagé dans la Grèce centrale, et en particulier en Béotie. En étudiant la statue du British Museum que nous signalons plus haut, M. Furtwaengler avait émis l'opinion que ce type s'est développé en Grèce sous l'influence des Dédalides crétois, et qu'il s'oppose à celui de la figure virile, au vêtement long, familier aux premières écoles ioniennes[2]. Nous ne pouvons que souscrire à cette théorie. On remarquera, en effet, que les pays où ces statues se rencontrent sont ceux-là même où l'antiquité plaçait le théâtre de l'activité artistique du légendaire Dédale[3]. En ce qui concerne les torses d'Actium, M. Dumont avait signalé le rapport qu'on peut établir entre ces marbres et les œuvres de Dipoinos et Skyllis[4], ceux des Dédalides crétois dont l'influence a le plus directement agi sur les écoles de la Grèce propre. Il est permis de croire, en effet, que les statues viriles exécutées par les maîtres crétois pour Sicyone, Argos, Ambracie, Tirynthe, ne différaient pas, pour le type, de celles d'Actium. On peut invoquer, à l'appui de cette opinion, un fait très précis, qui a été trop peu remarqué. Au revers d'une monnaie de Sicyone, frappée sous Alexandre, on voit, en avant de Zeus assis sur son trône, une figure masculine, du type le plus archaïque, et dont l'attitude est celle des statues d'Actium[5]. M. Percy Gardner classe cette monnaie parmi celles qui reproduisent des copies de statues; il est possible d'y reconnaître l'imitation d'une des statues faites pour Sicyone par les maîtres crétois[6].

Mais, si l'on est en droit d'attribuer aux Dédalides la diffusion de ce type sculptural dans la Grèce propre et dans les îles, la question de l'origine du type n'en reste pas moins obscure. On a souvent remarqué les analogies singulières que les statues du type d'Orchomène offrent avec les œuvres égyptiennes. L'étroitesse des hanches, par rapport aux épaules, les bras pendants le long du corps, l'oreille souvent placée très haut, comme dans la statue de Théra, voilà autant de caractères qui rappellent ceux de la statuaire égyptienne, surtout au temps de la dynastie saïte[7]. Bien plus, la coiffure qui s'élargit vers les épaules[8], imite, comme l'a remarqué M. Perrot[9], la disposition du klaft, et justifie l'opinion que les Grecs eux-mêmes professaient sur l'origine égyptienne des premières œuvres de la statuaire grecque. D'autre part, les différences entre les statues

1. La tête de Hiéronda, au British Museum (Rayet, *Milet*, pl. XXVII), et celle du musée de Tchinli-Kiosk publiée par M. Heuzey (*Bull. de corr. hellén*, 1884, pl. x), et par M. Reinach (*Gaz. arch.*, 1884, pl. 13), n'appartiennent pas nécessairement à des statues du type d'Orchomène.

2. *Arch. Zeitung*, 1882, p. 54. Cf. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, p. 9.

3. Cf. Brunn : *Geschichte der griech. Künstler*, I, p. 15.

4. *Mon. grecs*, 1878, p. 11.

5. Percy Gardner, *Types of greek coins*, pl. XV, n° 31. « Male figure (Apollo holding taenia ?). »

6. Voir, sur ces statues, von Rohden, *Die Gœtterbilder des Dipoenos und Skyllis in Sicyon : Arch. Zeitung*, *1876*.

7. Sur ces caractères généraux, voir G. Perrot, *Histoire de l'Art*, t. I, p. 741 et suivantes.

8. Par exemple dans l'Apollon d'Orchomène et la tête de Perdicovrysi publiée par M. Holleaux, *Bull. de corr. hellén.*, 1886, pl. VII.

9. Perrot, *Rev. des Deux-Mondes*, 15 juill. 1885, p. 302.

grecques représentant un personnage viril et celles de l'Egypte ne sont pas moins frappantes. Dans ces dernières, la nudité complète n'apparait jamais; les bras sont rarement séparés du corps; enfin, dans les statues de granit ou d'albâtre, la jambe qui s'avance est rattachée, par une partie pleine, à celle qui est reportée en arrière. Mais les différences éclatent surtout dans les principes de style dont témoignent les statues grecques[1]. Si l'on examine la série de ces monuments dans l'ordre chronologique, on voit que l'art grec s'achemine pas à pas vers l'étude directe de la nature et la recherche de la vérité, obéissant ainsi à des préoccupations que n'a pas connues l'art égyptien. Cette divergence est telle, qu'on peut se demander si les sculpteurs grecs ont réellement subi l'influence de l'art égyptien. L'examen détaillé d'un si grave problème dépasserait les limites d'un article; nous nous contenterons d'indiquer sommairement la solution qui nous paraît la plus vraisemblable.

Il semble prouvé qu'au VIe siècle, c'est-à-dire au moment où s'établirent les rapports réguliers entre l'Egypte et la Grèce, l'art grec n'en était plus à copier servilement des types étrangers[2]. Si l'imitation des œuvres de la statuaire égyptienne s'était produite au commencement du VIe siècle, avec les plus anciennes statues du type d'Orchomène, on s'expliquerait mal que le style de ces statues commence, à cette même date, à accuser une direction artistique tout à fait différente de celle de l'Egypte. Il faut donc admettre que si les artistes grecs ont connu à une certaine époque des modèles égyptiens, au cours du VIe siècle, ils s'étaient déjà complètement affranchis de l'imitation pure et simple. Le problème qui se pose dès lors est le suivant : à quelle date des modèles égyptiens ont-ils pu donner aux premiers sculpteurs grecs l'idée d'un type canonique, pour la représentation des figures viriles?

Nous n'hésitons pas à croire que cette date est bien antérieure au travail du marbre. Les statues de marbre qui nous occupent ne nous font connaître que le développement relativement tardif d'un type plus ancien qui a été celui des statues grecques à l'époque lointaine où l'on ne travaillait que le bois et le métal. A l'appui de cette opinion, nous pouvons invoquer un curieux témoignage : c'est une peinture décorant une amphore à figures rouges du British Museum[3] (fig. 2). La scène figurée est cet épisode de la prise de Troie que les peintres grecs ont si souvent reproduit : Ajax poursuivant Cassandre qui se réfugie auprès d'un autel. Mais ici, au lieu du Palladion représenté d'habitude sur les vases de cette série[4], le peintre a placé sur l'autel une statue virile, copiée sans doute d'après quelque vieux *xoanon* en bois. On y retrouve tous les traits essentiels des statues de marbre, les bras collés au corps, l'attitude rigide, avec cette différence toutefois que les jambes ne sont pas séparées; les pieds strictement joints font penser aux

1. Cf. Homolle, *De ant. Dianae simul. deliacis*, p. 95.

2. Voir sur cette question, Wiedemann, *Die ältesten Beziehungen zwischen Ægypten und Griechenland*, 1883.

3. *Third vase room*, E, 313. C'est à la parfaite obligeance de M. Murray que je dois d'avoir pu en prendre le calque reproduit à la page suivante.

4. Voir le catalogue donné par M. W. Klein, *Annali dell' Inst.*, 1877, p. 252.

idoles prédédaliques dont la haute antiquité était attestée par cette même particularité : ἔχοντα... οὐ διεστηκότας τοὺς πόδας, ἀλλ᾽ ἑστῶτα σύμποδα[1]. Il n'est pas indifférent de constater ici les mêmes analogies avec la statuaire égyptienne qui nous frappent dans les statues de marbre ; sur ce point, le témoignage de notre peinture de vase est tout-à-fait d'accord avec les textes. En effet, les sources écrites nous permettent d'entrevoir à quel point les vieux *xoana* grecs représentant des divinités masculines, ressemblaient aux statues égyptiennes. Pausanias signale à Mégare des statues d'Apollon, faites en ébène, tout à fait semblables à celles de l'Egypte[2]. L'Héraklès d'Erythres avait le type

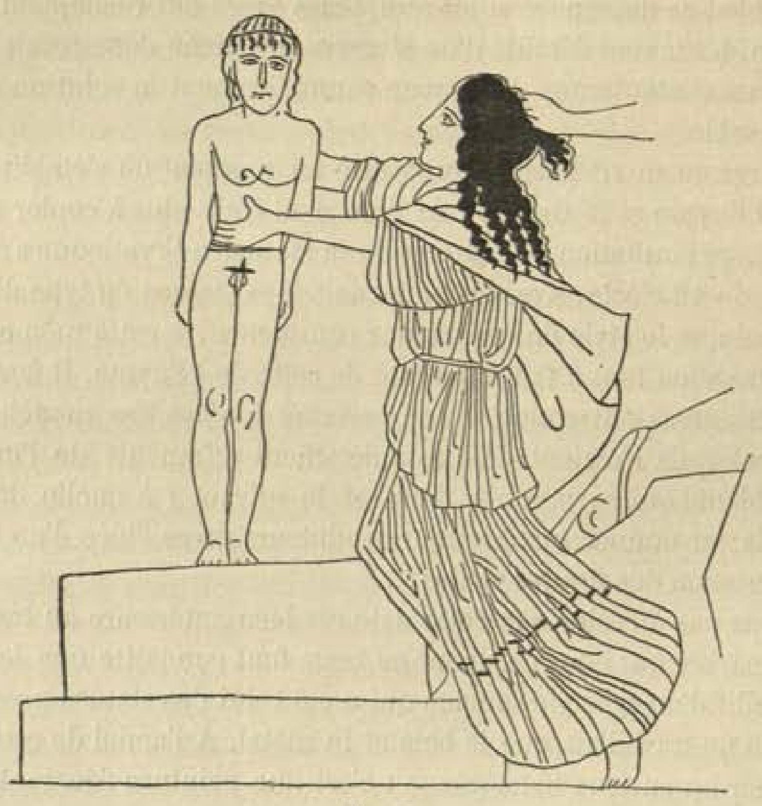


Fig. 2.

égyptien[3], et c'est d'après le canon égyptien que Théodoros et Téléklès exécutent à Samos un *xoanon* d'Apollon Pythien[4]. Il est même légitime de supposer, avec M. Helbig, que plusieurs de ces statues de bois, dont les Grecs remarquaient le caractère égyptien, étaient des œuvres phéniciennes de style égyptisant[5]. Il ne semble pas douteux que l'Egypte ait fourni, soit directement, soit par l'intermédiaire des Phéniciens, les modèles reproduits avant la fin du VIIe siècle par la statuaire en bois chez les Grecs. Peut-être convient-il d'attribuer un rôle, dans cette sorte d'initiation, aux petits objets de commerce, tels que

1. Schol. Plat. *Ménon*, p. 367.
2. I, 42, 5. ὁ μὲν Πύθιος καλούμενος καὶ Δεκατηφόρος τοῖς Αἰγυπτίοις μάλιστα ἐοίκασι ξοάνοις.
3. Paus., VII, 5, 3.
4. Diod. Sic. I, 98.
5. Helbig, *Das homerische Epos*, p. 341, note 1.

les figurines de terre vernissée, dont on ne saurait méconnaître l'influence sur le développement de l'industrie céramique en Grèce[1]. Si restreintes que fussent les dimensions de ces objets, ils ont pu contribuer à éveiller chez les Grecs le sens plastique, et leur suggérer certaines attitudes, bien faites pour donner un semblant de vie aux images barbares, taillées dans des poutres, qui constituaient alors toute la statuaire hellénique. Les inventions attribuées à Dédale montrent bien à quel point l'adoption de certaines formes canoniques, sans doute empruntées à l'Égypte, marquèrent, dans l'esprit des Grecs, un progrès considérable sur la technique tout à fait rudimentaire des idoles grecques primitives[2]. Or, la période que personnifie Dédale est celle du travail du bois; les outils qu'il invente, suivant la légende grecque, sont la scie, la hache, le fil à plomb, la tarière, c'est-à-dire ceux qui servent à dégrossir et à façonner des madriers[3]. Les statues dédaliques, dont les Grecs disaient qu'elles parlaient et qu'elles marchaient[4], appartiennent à cette longue et obscure période durant laquelle les « imagiers » grecs, qui travaillent le bois, s'appliquent avec un zèle naïf à représenter la figure humaine à l'aide de formules conventionnelles empruntées à un art plus avancé.

En résumé, les caractères égyptisants qu'on observe dans les statues de marbre ne sont pas dus à une imitation directe des œuvres égyptiennes; c'est sur les prototypes en bois de ces statues, bien antérieurs comme date, que l'action de l'art égyptien a pu s'exercer. Au moment où les Grecs commencent à exécuter en marbre des statues isolées, vers la fin du VIIe siècle, ils ne s'affranchissent pas du premier coup des habitudes contractées dans le travail du bois; les premières statues de marbre nous montrent les plans coupés, les arêtes vives, qui caractérisent cette technique. Il est naturel que les types reproduits en marbre soient aussi ceux de la période antérieure, et qu'on y retrouve les mêmes formes canoniques. Mais les statues du genre de celles d'Actium montrent l'effort continu de la sculpture grecque pour se dégager de ces conventions. Dans la statue de l'Apollon Strangford, conservée au British Museum, l'ancien type s'est développé; les avant-bras, détachés du corps, se portent en avant, pour recevoir des attributs. Enfin, avec la statue de l'Apollon de Choiseul-Gouffier, qu'on peut considérer comme le dernier terme de la série[5], le type viril purement grec apparaît déjà dans toute sa beauté, comme le résultat d'une série de progrès dont les statues du VIe siècle marquent les étapes.

Max. COLLIGNON.

1. Heuzey, *Catal. des figurines ant. du Louvre*, p. 8.
2. Voir, sur cette question, Brunn, *Ueber tektonischen Styl; Sitzungsberichte der bayer. Acad.* juin 1884.
3. Brunn, *Gesch. der griech. Künstler*, I, p. 20.
4. Schol. Eurip. *Hécube*, v. 838. Zenob. *Prov.* III, 7.
5. *Journal of hellenic studies*, Atlas, pl. IV. Cf. Waldstein, *Pythagoras of Rhegion and the early athlete statues, Journal of hell. stud.*, I, p. 178.

LE GRAND CAMÉE DE VIENNE

(Planche 31.)

Parmi les objets d'art que nous a laissés l'antiquité, il en est peu dont l'histoire soit plus obscure, plus entourée de légendes que celle des camées. Le Moyen-Age a souvent remplacé par des fables l'histoire des monuments figurés qu'il ne comprenait pas, et prêté un sens chrétien à des sujets entièrement païens. Telle fut la légende du bas-relief des Baux, où la piété des fidèles voulut voir les saintes Maries, honorées dans la Camargue et le pays d'Arles; tel aussi fut le sort du camée de Chartres, qui représente Jupiter et dans lequel tous les inventaires de la cathédrale de Chartres virent presque jusqu'au xviie siècle un saint Jean l'Évangéliste[1].

Les plus belles pierres gravées appartenaient généralement à des trésors d'églises cathédrales ou conventuelles, qui les avaient reçues en don, et qui, ne voyant dans le sujet qui s'y trouvait que la représentation d'un fait religieux, transformaient les dieux de l'Olympe, les empereurs romains en patriarches, en évangélistes, augmentant encore ainsi, par ces fausses appréciations, les ténèbres qui entouraient leur origine.

C'est ainsi que le camée de la Sainte-Chapelle s'appelait le Triomphe de Joseph, avant que Peiresc lui restituât, en 1619, son véritable nom d'agate de Tibère; en même temps, le savant archéologue faisait venir de Vienne une épreuve sur soufre du Grand Camée auquel il donnait le nom de Triomphe d'Auguste[2], que Kœhler a changé depuis en Gloire d'Auguste[3]. Peiresc décrivait cette pierre magnifique : il disait comment elle était parvenue dans le Trésor des empereurs d'Allemagne. Rapporté de Palestine par les chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem, donné par eux à Philippe le Bel, légué par le roi au couvent des religieuses de Poissy, qu'il avait fondé en 1304, ce camée aurait été pris au xvie siècle pendant les guerres de religion (1562) et vendu douze mille écus d'or à Rodolphe II[4].

1. Mély, *Le Trésor de Chartres*. Paris, Picard, 1886, in-8°, p. 36, pl. x.

2. Gassendi, *Vie de Peiresc*. Hagæ Comitum, Adrians Vlacq, 1655, in-8°, l. III, p. 111.

Dans l'*Invantaire des medailles, graveures, pierres prétieuses et poids antiques de feu M. de Peiresc*, nous trouvons « un tableau de la main de M. Rubens, représentant l'apothéose d'Auguste, tiré sur l'original qui est en agathe à la Sainte Chapelle de Paris, un autre tableau de la main de M. Nicolas, de l'apothéose d'Auguste vivant, tiré sur l'original de l'agathe qui est aujourd'hui au cabinet de l'Empereur. » (*Gazette des Beaux Arts*, t. XIV, 2e périodes p. 422). Ce document nous montre combien Peiresc attachait d'importance à ces deux Camées.

3. L. Stephani, *Œuvres complètes de Kœhler*. Saint-Pétersbourg, in-8°, t. V, p. 21.

4. *Quemque per bella civilia furto sublatum; mercatores quidam detulerunt in Germaniam ac divenderunt Rudolpho II duodecim millibus aureorum.* — Gassendi, *Vie de Peiresc*, l. III, p. 111.

Depuis, de nombreux archéologues l'ont étudié au point de vue glyptique et iconographique[1], mais tous ceux qui ont parlé de son origine ont repris la même tradition, et comme jusqu'à présent aucun document historique n'était venu à l'encontre de ce que Peiresc avait avancé, nul doute ne s'était élevé sur l'histoire de ce camée, qui, il faut le reconnaître, ne ressemble en rien à une légende.

Cependant, il eût été intéressant de voir dans les chroniques des Dominicaines de Poissy s'il n'en était fait aucune mention. Au Moyen-Age, une pierre de cette importance ne passait pas inaperçue dans le trésor d'un couvent; les inventaires des Trésors de la Sainte-Chapelle, des ducs de Bourgogne, de Charles V, de Chartres, n'ont garde d'omettre les pierres qui s'y trouvaient; nous verrons, d'ailleurs, avec quel soin jaloux le Grand Camée de Vienne était conservé, gardé, protégé par ceux qui le possédaient, et qui pour aucun prix, si élevé qu'il fût, n'avaient voulu s'en dessaisir, avant qu'une volonté royale ne leur en eût donné l'ordre.

Or, dans ce qui reste du fonds de Poissy[2], il n'en est parlé nulle part. Nous y lisons, par exemple[3], que le couvent fut pillé et brûlé du temps des Anglais, que la communauté en fut absente pendant trente ans et qu'aucun des titres antérieurs à 1380 n'a été conservé : il est probable que, si le camée avait été au couvent à cette époque, il eût disparu avec le reste. Hâtons-nous de le dire, il n'y a pas ici de preuves, tout au plus des suppositions; mais les embarras ne sont pas terminés. M. R. von Schneider, conservateur du Musée des antiques de Vienne, auquel je me suis adressé, a bien voulu me dire qu'il n'existe, ni dans les archives de l'empire, ni dans celles de Prague, ou du moins dans ce qui en a été exploré jusqu'à ce jour, aucune trace de l'achat de ce camée, qu'il n'en est pas fait davantage mention dans l'inventaire des collections de l'empereur Rodolfe II, par Miseroni, pas plus que dans les autres registres transportés en Suède pendant la guerre de Trente ans et découverts depuis les travaux de l'abbé Eckel[4]. M. le docteur Birk, membre de l'Académie et directeur de la Bibliothèque Impériale, qui depuis de longues années s'occupe exclusivement des objets d'art appartenant à la cour d'Autriche, n'a pu davantage me fournir de nouveaux renseignements. Il y a donc là une incertitude absolue sur ce qui concerne ce camée, non seulement pendant tout le Moyen-Age, mais jusqu'en 1619, au moment où Peiresc en parle, car cette pierre n'apparait, dans les catalogues des joyaux de la Couronne Impériale, pour la première fois, que dans un inventaire de 1779, où sont décrits tous les objets transportés du

1. Nous citerons entre autres, Baudelot de Dairval, *De l'utilité des Voyages*. Paris, 1686, in-8°, t. V, p. 323. — Montfaucon, *L'antiquité expliquée*. Paris 1719, in-fol., t. V, p. 160.—Mariette, *Traité des pierres gravées*. Paris, Mariette, 1750, in-4°, p. 351. — Kœhler, *Mémoire sur un camée du cabinet des pierres gravées de S. M. I. l'empereur de Russie*. Saint-Pétersbourg, Pluchat, 1810, in-8°. — Arneth, *Die antiken cameen der K. K. Munz-und antiken cabinettes in Wien*. Wien, 1849, Leopold Sommier, in-f°, pl. I. — *Trésor de Numismatique*, Iconogr. romaine, pl. VIII. — Bernoulli, *Iconographie Romaine*. Stuttgart, 1886, in-8°, t. II, p. 262.

2. Mss. de la Biblioth. nation., Bouhier, 26, t. I. — *Mélanges* Clairambaut, 563, *Nécrolog.* — *Résidus*, 1036.

3. Clairambaut, p. 361.

4. Eckhel (l'abbé Jos.-H.-T.), *Choix des pierres gravées du cabinet impérial des antiques à Vienne*. Vienne, 1788, in-f°.

Trésor Profane (Weltliche Schatskammer) au Cabinet des Médailles. Elle porte le numéro 178 : « Der grosse, schone und sehr beruhmte Onyx, auf Welchem der Triumph des Kaisers Augusti beschrieben ist. » Nous n'en ferons pas la description, le dessin joint à cette étude permettra de le reconnaître facilement. Cependant, tout en laissant aux iconographistes le soin de discuter le sujet que représente ce Camée, nous ferons remarquer que le Scorpion placé dans le bas à côté des vaincus prisonniers indique le mois d'octobre; le Capricorne représenté près de la couronne de lauriers que la Victoire met sur la tête de l'Empereur est le signe du mois de décembre, ce qui pourrait faire vraisemblablement supposer que, la victoire ayant été remportée en octobre, le triomphe eut lieu en décembre; c'est, pensons-nous, un point de repère qu'il ne faudrait pas négliger[1].

Les Mémoires de la Société archéologique du midi de la France publiaient, en 1840, un article de G. Belhomme sur le Camayeu de Saint-Saturnin[2]; nous y trouvons une grande partie des documents que nous allons citer : les originaux perdus très probablement aujourd'hui, car ils ne se retrouvent plus aux archives départementales où ils devraient être classés, ne nous ont malheureusement pas permis de les contrôler; en résumé, c'est là que nous puisons les seules pièces pouvant servir de base à notre étude. Mais le travail de Belhomme est des plus consciencieux, et, grâce à lui, nous avons pu découvrir l'erreur de Peiresc et établir en même temps quels furent les possesseurs du célèbre camée de Vienne.

L'inventaire des bijoux, ornements et reliques, appartenant au chapitre de Saint-Sernin, du 11 août 1489[3], fait ainsi la description du camée magnifique qui était conservé dans la sacristie haute : *In sacristania alta est quedam capsa parva fustis maguerii*[4] *que clauditur cum tribus clavibus.*

1° Quidam pulcher et multum dives et pretiosus lapis, vocatus vulgariter camaliel, appositus et compositus supra lapidem vulgariter dictum cassideone et est inclaustratus in argento. Et a parte retro sunt due ense ad deferendum eundem. Et a parte ante et de subtus à latere dextro est quidam lapis albus sub colore cristalli longus, modicum inclaustratus, et a latere sinistro quidam lapis niger quasi quadratus et desuper a parte dextra quidam lapis diversarum quadraturarum rubeus sub colore safrani. *Et a parte sinistra de superiori historia est figura Quadrige, et ab alia parte, quidam lapis*

1. Nous ne pouvons encore nous empêcher de comparer l'économie de *l'Histoire du haut* du Camée avec le revers d'une médaille d'Alexandre Sévère et de sa mère Julia Mammea, qui porte pour exergue Felicitas Temporum (Museum Florentinum (Médailles) Franciscum. (Moucke, Flroentiae, anno 1732, in-f°, pl. LXXI.)

2. Nous remplacerons le nom de Saint-Saturnin partout où nous le pourrons par celui de Saint-Sernin, adopté par un usage constant.

3. *Inventarium jocalium, ornamentorum, reliquiarum et aliorum bonorum sacrastanie incliti monasterii Sancti Saturnini Tholose, factum per honorabiles viros dominos Johannem David doctorem et dominum de Peyrono, canonicos ejusdem monasterii ad hoc deputatos, in presentia domini Johannis de Cunhassio, Guillelmi Sabaterii, presbiterorum ejusdem monasterii prebendatorum, et Johannis le Belle et mei notarii infra die* XI^a^ *mensis Augusti, anno Domini* MCCCCLXXXIX, G. Belhomme, *Le camayeu de Saint-Saturnin*, p. 158.

4. Probablement il y avait *mazuerii*, de madre, bois dont on faisait des hanaps.

quasi rotundus, vulgariter dictus Cassidonie et de super in dicto lapide Camasuelis: et superiori historia sunt decem personatgia in dicta historia et quedam aquila, in pede illorum quasi circa medium a latere dextro: et in inferiori historia sunt undecim personatgia; que quidem lapis est unius palmi cane amplitudinis et quasi unius altitudinis, et dictus lapis est fractus in medio, videlicet in secunda historia ad longum[1]. L'inventaire de 1502, en français, est moins complet, mais il nous donne cependant quelques nouveaux détails : « Une belle piarre précieuse appelée Camalyeu où il y a sept grands personnatges de hault figurés et eslevés avec trois ou quatre petits, et de bas icelle piarre précieuse, unze personnatges et quatre piarres à l'entour, c'est asçavoir deux noires, une blanche et une claire, lequel camalyeu est bien garni d'argent avec deux montants d'argent par derrière[2] ». Si nous réunissons ces deux descriptions et que nous les appliquions au camée de Vienne, il ne peut y avoir d'hésitation. Le camée est divisé en deux parties. Dans la scène supérieure, un quadrige à gauche, dans le haut un petit camée sur lequel est représenté un Capricorne; dix personnages, dont sept de haut figurés; presqu'au milieu, un peu à droite, sous les pieds des personnages, un aigle; dans la scène du bas, onze personnages. Le camée de Saint-Saturnin a une palme de longueur, c'est-à-dire 0,22342, un peu moins de hauteur; le camée de Vienne a 0,225 de largeur et 0,187 de hauteur. Celui de Saint-Saturnin était cassé; celui de Vienne est brisé[3], absolument dans les mêmes conditions; *fractus in medio videlicet in secunda historia ad longum*. La monture a disparu.

Il faut reconnaître que, d'après l'idée que s'en était faite Belhomme, et d'après la description toute d'imagination qu'il en avait laissée, il était difficile de reconnaître ce camée. Dans le feu de la composition, il n'osait y voir cependant le « Ravissement d'Élie au ciel », il inclinait plutôt vers « l'apothéose d'un chef d'une auguste famille, élevant jusqu'à lui sa noble postérité, qu'un aigle aux ailes éployées conduisait vers le char de l'immortalité ». Sans nul doute il se souvenait de l'apothéose de Germanicus enlevé par un aigle, le camée n° 209 du Cabinet des Médailles, que le cardinal Humbert avait rapporté, en 1049, de Constantinople, à l'abbaye de Saint-Evre de Toul; il aurait pu aussi le comparer au camée du Trésor de Trèves[4] ou bien à celui de Junon et de Ganymède[5] du Musée de Florence. L'aigle n'a ici qu'une importance toute secondaire.

La beauté de cette pierre, qui avait au XVe siècle une réputation universelle, en faisait pour tous un objet d'envie; aussi faut-il lire les pièces qui nous sont restées et dont je dois communication en partie à M. Sacaze, conseiller général de Toulouse, pour connaître la vénération, le mot n'est pas exagéré, dont les capitouls entouraient le Grand Camaliel.

1. G. Belhomme, p. 164.
2. G. Belhomme, p. 165.
3. Dans l'étude du volume d'Arneth par V. Langlois (*Revue archéologique*, t. VII, p. 254), nous lisons que le Camée n'est « pas fragmenté ». Nous voyons au contraire dans la photographie qu'il est brisé. Peut-être par « fragmenté » Langlois entendait-il: brisé en plusieurs petits morceaux.
4. Palustre et B. de Montault, *Le Trésor de Trèves*. Paris, Picard, 1886, pet. in-f°, p. 54, pl. XXVII.
5. Planche LXVII. Museum Florentinum, Camées.

Voici d'abord ce qu'en disaient les registres de l'Hôtel de Ville de Toulouse : « Lapis pretiosissimus, valoris incredibilis, a Carolo Magno Tholosam delatus et Sancti Saturnini basilice collatus. Hunc lapillum, ample magnitudinis, aiunt nonnulli primum fuisse Josue in deserto Ethiopie superiori repertum, Hierosolyme conservatum usque ad tempora Christi, in cujus passione is lapillus in medio sectionem passus est, ut ceteri lapides et velum templi. Inde temporis a Carolo Magno inventus et Tolosam delatus est[1]. »

Les Capitouls en feront de même l'histoire dans leur réponse à François Ier (1er novembre 1533); nous la retrouverons tout à l'heure.

Le 17 septembre 1453 le sénéchal de Toulouse décide qu'une certaine pierre précieuse, appelée *Camayeul*, appartenant à l'église de Saint-Sernin et qui était entre les mains de deux marchands, sera mise dans une armoire qui est aux corps saints et qu'elle sera fermée à quatre clefs, l'une desquelles sera tenue par l'abbé de Saint-Sernin, la deuxième, par le prieur claustral, la troisième, par les Capitouls, et la quatrième, par le procureur du Roy de la Sénéchaussée de Toulouse. — Signé Ruppes, notaire[2]. Les précautions qu'ils prenaient pouvaient peut-être les défendre contre les voleurs, mais non pas contre la raison d'Etat.

Clément VII et François Ier allaient se rencontrer à Marseille. Les exigences de l'empereur Charles-Quint engageaient le Pape à se rapprocher encore de la France qui l'avait déjà secouru en 1528. Il venait traiter du mariage de sa nièce, Catherine de Médicis, avec le dauphin Henri. François Ier voulut, par des fêtes magnifiques et des présents royaux, lui montrer sa munificence[3]. Aussi le roi pensa-t-il à lui offrir le camée de Saint-Sernin, tellement convoité par un de ses prédécesseurs que Paul II avait proposé à la ville de Toulouse de faire construire, en échange de cette pierre, un pont de pierre sur la Garonne[4]. François Ier avait vu ce camée à son passage, en août 1533, et aussitôt commence entre le Roi et les Capitouls un échange de lettres, trop intéressantes pour que nous ne pensions pas, bien qu'elles aient été éditées par Belhomme, devoir entièrement les passer sous silence.

1. Registres de l'Hôtel de Ville de Toulouse, archives du Capitole, p. 7. C'est certainement ce qui a fait dire à M. Guenebault dans sa *Notice sur Saint-Sernin* (*Revue archéologique*, t. XV, 666). « Ce prince (Charlemagne) lui donne entr'autres choses, la plaque de son baudrier, dit le camahiel, bijou précieux d'une palme en tout sens, contenant 21 figures, sans compter celle de l'aigle impérial. » Il a accepté la légende que nous rapportons sans en avoir fait la moindre critique.

2. Communication de M. Sacaze.

3. Les fêtes de la réception du Pape durèrent trente-quatre jours. François Ier fit des présents à tous les cardinaux. Il reçut du Pape une licorne d'argent enchâssée dans un vase d'or pour garantir les viandes du poison; il donna au pontife une tapisserie d'or et de soie représentant la Cène. — A. Fabre, *Les rues de Marseille*, t. IV, p. 377. En échange d'une licorne de la longueur de deux coudées, enchassée d'or, que lui offrit le pape, François Ier, lui donna une tapisserie de haute lice, où se voit la représentation de la cène de Jésus-Christ, et une pierre précieuse d'un prix inestimable qui se gardait au temple de Saint-Saturnin de Toulouse (Mezeray, *Histoire de France*. Paris, 1830, in-8°, t. VIII).

4. De tous temps les Papes s'étaient montrés grands amateurs d'objets d'art propres à embellir le Trésor apostolique. C'est ainsi que Clément VI, en 1343, avait demandé à Philippe VI de lui envoyer le camée de la Sainte Chapelle, que Charles V heureusement fit rentrer en 1379 dans le Trésor.

Le 27 octobre, les Capitouls se réunissent et M. Bertrandi, second président du Parlement de Toulouse, leur communique deux lettres du Roi, l'une datée de Castelnaudary, du mois d'août; l'autre de Marseille, du 20 octobre, par lesquelles il priait les Capitouls de lui envoyer le camée qu'il avait admiré à Saint-Sernin. Les Capitouls répondent qu'on ne peut le déplacer sans dispense du Pape. Le roi insiste. Le 1er novembre, M. de Saint-Félix est nommé député « pour aller esclairer le roy » avec Jean Buisson de Bauteville : il part avec Vailety; ils devront exposer à Sa Majesté « que le Camayeul dont est propos est une pièce de telle estimation.... que le pape Paul, pour icelle avoir, voulut édifier un pont de pierre au dict Thoulouze sur la rivière de Garonne, difficile à pourter, et donner cinquante mille écus à la dicte ville et pour satisfaire tous, augmenter du double les prébendes des chanoines de ladite église, et depuis les Vénitiens en ont offert plus grande somme en valeur, mais n'ont jamais pu obtenir. »

Le roi s'irrite de cette résistance et voici sa lettre du 7 novembre. « Nos très chers et très amez les Capitouls de nostre bonne ville et cité de Tholose, de par le Roy. Très chers et bien amez, vous pouvez avoir entendu par ce que nous vous avons escript par de là, le désir que nous avons que le camahieu, qui est à l'abbaye de Saint-Sernin de nostre ville de Tholose, nous soit apporté pour montrer à Nostre Sainct-Père le Pape. A ceste cause nous vous mandons et très expressement enjoignons que, incontinent la présente reçue, vous ayez à nous envoyer par l'un d'entre vous et par l'un des religieux de l'abbaye, le dict Camahieu en la plus grande diligence que faire se pourra. Mais gardez-vous bien d'y faire faulte, car tel est notre plaisir. Vous advisant que Nostre-Sainct-Père vous dispense de la peine en quoi vous et les religieux de la dite abbaye pouvez encorrir en transportant icelui Camahieu hors d'icelle abbaye, laquelle dispense vous sera baillée à vostre arrivée ici.

» Donné à Marseille, le 7e jour de novembre. » FRANÇOIS.

» BRETON. »

Il n'y avait plus qu'à obéir. Pelliceri, juge ordinaire de Toulouse, Vailety et Clapiers de Saint-Félix sont chargés de le porter au roi; la réponse ne se fait pas attendre.

« A nos très chers et bien amez les Capitouls, bourgeoys et habitants de nostre bonne ville de Tholoze. De par le Roy. Très chers et bien amez, nous avons reçeu le Camayeu que vous nous avez envoyé et l'avons promis en garde jusqu'à ce qu'il soit cognu et desclaré à qui il sera, pour après en récompenser celui qu'il appartiendra, de sorte qu'il s'en doive contenter. Très chers et bien amez, Nostre-Seigneur vous ait en sa garde.

» Donné à Saint-Anthoine, le 24e jour de novembre 1533. » FRANÇOIS.

» BAYARD. »

A partir de ce moment, nous le perdons tout à fait de vue, et c'est Peiresc, en 1619, qui nous apprend que Rodolphe II l'a acheté douze mille écus d'or à des marchands et

qu'il est par conséquent depuis cette époque dans le trésor des empereurs d'Allemagne où nous le retrouvons aujourd'hui.

Est-il possible en présence du peu de documents que nous possédons de savoir comment ce camée est arrivé à Toulouse? Je ne le pense pas.

Les registres de l'Hôtel de Ville nous disent bien que cette pierre a été donnée par Charlemagne à son retour de Jérusalem, avec les corps de six apôtres; nous sommes ici en pleine légende. On sait ce qu'il faut penser de ce prétendu voyage de Charlemagne en Orient; l'abbé Lebeuf[1] a été un des premiers à en parler; l'Espagne et l'Orient étaient occupés par les Mahométans; de ce que Charlemagne s'en fut combattre les infidèles en Espagne, le Moyen-Age a conclu, outre le besoin d'authentiquer certaines reliques, rapportées soi-disant par le grand empereur, qu'il avait été aussi en Orient. Si nous nous placions uniquement sur le terrain des reliques, il serait d'ailleurs encore plus évident que celles de Toulouse ne viennent pas de Jérusalem. Les corps des apôtres vénérés à Saint-Sernin étaient ceux de saint Jacques le Majeur, de saint Jacques le Mineur, de saint Philippe, de saint Simon, de saint Jude, de saint Barthélemy[2]; nous ne les voyons pas, que je sache, dans la chanson de Charlemagne[3], et les anciens auteurs ne sont même pas d'accord sur ces reliques, au fond des plus suspectes[4].

Il y a dans tout le Moyen-Age quelques grandes personnalités auxquelles le peuple rapportait, sans plus amples renseignements, tout ce qu'il ne savait expliquer. Saint Eloy, Charlemagne, Charles le Chauve virent ainsi leurs noms attachés à beaucoup d'objets d'art, de monuments, de reliques dont l'origine flottait dans une atmosphère d'inconnu.

C'est plutôt sur la destination du camée qu'il faut se baser pour les recherches à faire. Incontestablement il était monté en pectoral (deux montants d'argents par derrière); le même inventaire en signale un autre qui servait aux chanoines; la beauté seule de la pierre, dont il est ici question, l'avait fait mettre à part[5]. Le tableau d'or contenant des reliques et deux grosses pierres gravées, qui se suspendait au cou de l'empereur de

1. *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. XXI, p. 136.

2. D'Aldeguier, *Les cryptes de Saint-Saturnin*, apud *Mém. de la Société archéolog. du Midi*, t. VII, p. 90.

3. Voici les reliques de saints que le patriarche de Jérusalem aurait, d'après la légende, données au grand empereur :

.... A plentet en avrez;
Le bras saint Siméon a parmaines avrez
Et le chief saint Lazare vus ferai apporter,
E del sanc saint Estefne, ki martyr fu par Deu
Charlemaigne l'en rent saluz et amitiés.

Henry Michelant et G. Raynaud, *Itinéraires à Jérusalem*. Genève, Fick, 1882, in-8°, vers 160.

4. Les deux vers suivants étaient brodés sur deux anciennes tapisseries de l'église Saint-Sernin, représentant la translation des reliques par Charlemagne :

Sex vehit, hic rediens Hispanis magnus ab oris,
Carlus apostolici corpora sancti gregis.

D'Aldeguier, *les cryptes de Saint-Sernin*, p. 60.

5. *Item quoddam pulchrum fermalh cape processionalis, quod est argenti super deaurati cum tribus grossis lapidibus perlatis in capite et octo circum circa et tribus in medio, et in medio est quidam lapis albus ad modum camaielis ad similitudinem sicut moris est compositum ad modum serre. Et circum sunt diversi lapides pretiosi et diversorum colorum et est pulchra esmalhatura ponderis duarum marcharum.* Belhomme, p. 161.

Un inventaire de 1740, signalé par Tarbé dans son *Trésor des églises de Reims* (Reims, 1843, in-4°, p. 147) contient cette mention : « *Item : aliud rationale parvum de auro cum catena aurea in cujus medio interradiat lapis inusitate magnitudinis qui dicitur Camayeu et in circuitu ejusden sunt alii octo lapides pretiosi.* » Le rational, malgré son origine hébraïque, est donc bien le terme qui convient à ce bijou précieux.

Bysance, à l'aide d'une chaine d'or lors des solennités, que Gunther, moine de Pairis, rapporta de Constantinople, en 1207, à Philippe, empereur d'Allemagne[1], et le camée de Saint-Sernin avec ses deux anses, ne sont autre chose que deux rationaux venant fort probablement du même pays : seule la date d'apport doit différer.

S'il ne semble guère probable qu'il ait été donné par Charlemagne à l'abbaye de Saint-Sernin, que l'empereur avait cependant comblée de présents, il ne faut certainement pas descendre jusqu'à la quatrième croisade pour rechercher son arrivée. A ce moment Raymond VI est trop occupé des Albigeois, de faire assassiner le légat d'Innocent III, saint Pierre de Castelnau, pour donner à Saint-Sernin des camées magnifiques; nous ne devons pas aller davantage jusqu'au moment où saint Louis fait présent à son frère Alphonse, mari de Jeanne de Toulouse, d'un fragment de la sainte Épine, en 1251, puisque nous trouvons la trace de ce camée dans un inventaire du 14 septembre 1246, que nous a fort aimablement communiqué M. l'abbé Douais[2], en ajoutant que, malgré ses recherches dans tout le fonds de l'abbaye, antérieur au XIIIe siècle, il n'en avait rencontré aucune mention.

A un moment, vers 1074, les rapports entre les comtes de Toulouse et la cour de Constantinople sont des plus étroits : Grégoire VII écrivant à Michel VII[3] lui parle des secours que Guillaume de Bourgogne et Raymond de Saint-Gilles vont aller lui porter; puis, à la fin du XIe siècle, ce sont les lettres d'Alexis Comnène à Raymond de Saint-Gilles qui témoignent de l'importance de leurs relations : elles durent certainement être accompagnées de présents; le grand camée n'y aurait-il pas été compris? D'ailleurs la tradition actuelle de Toulouse est que les reliques ont été apportées par Raymond de Saint-Gilles, et tous les documents nous disent que les reliques et le camée arrivèrent en même temps à Saint-Sernin.

Mais ici nous faisons, comme Peiresc, des suppositions : ce que nous savons seulement bien authentiquement du grand camée, aujourd'hui à Vienne, c'est que, dès 1246, il est mentionné dans un inventaire de Saint-Sernin, qu'il reste dans le trésor de la Basilique jusqu'en 1533, époque à laquelle François Ier, l'ayant fait venir à Marseille sous prétexte de le montrer au Pape, le donne à Clément VII.

Nous pouvons encore continuer nos suppositions. En 1619, le camée est depuis quelque années dans le trésor des empereurs d'Allemagne; comment y était-il entré? Il n'existe dans les archives de l'empire aucune trace de son achat; devons-nous en conclure qu'il n'a pas été acheté par l'empereur? Il lui aurait été alors, dans le cas contraire, donné en cadeau par un pape, par Grégoire XII peut-être. Mais il faut remarquer que ce bijou, si richement monté quand il fut emporté par Clément VII, n'est plus entouré aujourd'hui que d'un simple cercle d'or, attribué par M. R. von Schneider à la première moitié

1. *Guntheri Parisiensis Historia Constantinopolitana*, apud Riant, *Exuviæ Sacræ Constantinopolitanæ*. Genève, 1877, in-8°, t. I, p. 125.

2. *In sacrastania est quidam lapis preciosus qui vocatur camaheu.*

3. *Archiv. de l'Orient latin*, t. I. p. 62.

du xviiie siècle : le Pape, à notre avis, n'aurait eu garde de le démonter avant d'en faire hommage à l'empereur; il a dû sans nul doute suivre une autre voie que celle du Trésor des Papes. Les légendes ont parfois un fond de vérité; Peiresc, le vieil antiquaire provençal (1580-1637), presque contemporain du moment où ce camée est entré au trésor impérial, était trop consciencieux pour avancer à la légère que le camée de Vienne venait de Poissy et qu'il avait été payé douze mille écus d'or. Il pouvait certes exister encore, au moment où il écrivait cela, des personnes l'ayant connu au couvent des Dominicaines; c'est ce qui nous permet d'émettre une hypothèse, que nous soumettons aux archéologues, sans la présenter autrement cependant que comme une simple conjecture.

Amateur d'objets d'art et d'antiquités comme on l'était à la Renaissance et surtout dans sa famille, Clément VII, le protecteur de Benvenuto Cellini, aura vraisemblablement gardé pour son cabinet, au lieu de le déposer dans le trésor apostolique, cette pierre qu'il avait tant désirée.

A la mort du Pape (26 septembre 1534), ses biens personnels retournent aux Médicis; le camée de Saint-Sernin aurait alors quitté Rome pour Florence. Catherine de Médicis, nièce du Pape, femme du dauphin, hérite d'une portion du trésor des Médicis, dont le Louvre possède quelques spécimens dans la galerie d'Apollon et dans la collection Davilliers (n°s 376-377). Qu'y aurait-il d'étonnant que le camée de Saint-Sernin fût revenu en France par cette voie, avec d'autres pièces, quand nous savons qu'à la mort de Louis XIV, le partage du trésor des rois de France attribuait à Philippe V un certain nombre de pièces provenant des Médicis, aujourd'hui au Musée royal de Madrid et qui n'appartenaient à la couronne de France que par suite des héritages de Catherine et de Marie de Médicis? Et alors, pourquoi encore n'aurait-il pas été donné au couvent de Poissy par Catherine, en 1561, par exemple, au moment de ce fameux Colloque présidé par la régente et où dut être déployé le plus grand luxe?

En 1562, le couvent est ruiné, pillé par les Huguenots; l'autorité et l'énergie de l'abbesse Marguerite du Puy (1562-1583) purent seules relever cet établissement relidieux; pour y parvenir, il aura fallu vendre tous les dons que le couvent avait reçus, principalement ceux qui, comme un pectoral, ne pouvaient servir que dans de rares occasions; d'abord la monture aurait disparu, puis alors viendrait l'histoire des marchands chargés d'aller vendre à l'étranger ce que les religieuses avaient reçu d'une main royale.

Mais, nous le répétons, c'est à titre d'hypothèse que nous parlons.

Ce que nous avons pu établir aujourd'hui sur des documents certains, c'est que, pensant tout le Moyen-Age, le grand camée de Vienne, la Gloire d'Auguste, avait été conservé non à Poissy, mais à Saint-Sernin de Toulouse, où il est inventorié dès 1246; d'autres chercheurs, maintenant avec les dates précises que nous venons de donner, pourraient peut-être le rencontrer de 1534 au commencement du xviie siècle.

F. de Mély.

P. S. — Une note qui nous est communiquée au dernier moment par M. Emile Molinier ne saurait que corrober notre hypothèse du retour du camée en France après la mort de Clément VII, puisque nous croyons le retrouver dans l'Inventaire de Fontainebleau, dressé en 1560, sous cette désignation : « N° 379. *Un grand tableau d'une agathe taillé en camahieu antique, feslée par la moytié, enchassée de cuyvre, que l'on dit estre venu de Thoulouze, estimé VI^c escus.* » La copie de cet Inventaire, qui se trouve à l'Arsenal, dit, suivant M. Paul Lacroix, qui l'a éditée[1] « *venu de Iherusalem* »; il faut probablement lire « *venu de Thoulouse* ».

Quoi qu'il en soit, du moment que le camée était dans le Trésor des rois de France à cette époque, et qu'il ne fut pas donné à l'archiduc Ferdinand, on pourrait, ce nous semble, puisque nous le retrouvons quelques années après à Vienne, supposer qu'à la mort de Charles IX son époux, Elisabeth d'Autriche, retournant à Vienne, l'a emporté avec elle et l'a ainsi légué à son frère, l'empereur Rodolphe II.

F. DE M.

1. *Revue universelle des arts*, t. IV, 1856, p. 452.

SUR UN BUSTE ANTIQUE EN MARBRE

TROUVÉ AU CHATELET (HAUTE-MARNE)

(PLANCHE 32.)

Il y a quelques années, j'ai fait entrer dans mes collections un buste en marbre acheté à Saint-Dizier et qu'on m'a affirmé avoir été découvert à la fin du XVIIIe siècle, dans les fouilles de la ville gallo-romaine explorée au Châtelet de 1772 à 1840.

Le Châtelet est situé sur le territoire de Fontaine-sur-Marne, à quelques lieues de Saint-Dizier (Haute-Marne).

On ne peut douter de l'antiquité de cette sculpture d'après certains caractères qu'elle présente, notamment l'usure du marbre et les marques très visibles d'un travail fait à la rape pour le dérocher, c'est-à-dire pour faire disparaître les dépôts et inscrustations calcaires produits par le long séjour de ce marbre dans le sol.

Ce buste remarquable mesure, avec son piédestal, 28 centimètres de hauteur, et représente un personnage jeune, au profil droit et dont le visage est empreint de tranquillité; une épaisse chevelure bouclée recouvre une partie du front, descend sur le cou et les épaules en boucles serrées, collées sur le crâne, enroulées en tire-bouchons et terminées, pour la plupart, par un trou circulaire foré à la virole. Certains caractères de mollesse et de recherche, qui accusent déjà une époque de décadence, nous permettent de croire que cette œuvre appartient à l'époque d'Hadrien et des Antonins, car elle offre une grande analogie avec les sculptures de ce siècle qui manqua plutôt d'inspiration que d'habileté technique. Le personnage représenté paraît n'avoir aucun caractère iconographique. Est-ce une divinité, un Apollon, un Bacchus? Il nous paraît rationnel de le rapprocher des nombreuses statues d'Antinoüs dont on peupla l'empire romain au temps d'Hadrien et dont nos musées sont encore abondamment pourvus [1].

Ce buste a été mutilé. La base du piédestal, le nez, la partie antérieure du coronal montrent des restaurations assez habilement faites à une époque moderne. Le trou obturé placé sur le coronal a-t-il été produit par les vicissitudes qui ont détérioré le nez et le piédestal du buste? Ce trou était-il au contraire destiné à recevoir un attribut,

1. Nous profitons de cette circonstance pour signaler la découverte récente, à Rome, d'une statue colossale d'Antinoüs, en marbre; cette statue a plus de deux mètres de haut. (Voyez *Bullettino della commissione municipale*, 1886, pl. VII; notices de MM. Lanciani et Visconti.) M. Dietrichson énumère plus de soixante-dix statues d'Antinoüs dans son remarquable ouvrage intitulé *Antinoos* (Christiania, 1885).

une fleur de lotus, un rayon, un apex, par exemple? C'est ce qu'il n'est guère possible de déterminer.

Dans le travail qu'il a publié en 1774 sur ses fouilles du Chatelet, Grignon s'exprime ainsi : « Dans le cours de ces deux mois (du 6 avril au 31 mai 1774), nous avons fouillé « de suite et à fond une superficie de terrain de 4,818 toises carrées, dans laquelle il « s'est trouvé la plus grande partie de onze rues, quatre-vingt-dix maisons, huit temples « souterrains ou édicules, trente-huit caves, quatorze citernes, trente-neuf puits. »

Dans son second mémoire, daté de mai 1775, Grignon constate que les fouilles faites au Chatelet jusqu'à cette époque, embrassaient une étendue totale de 8,573 toises; dix-neuf rues, un grand temple, dix édicules, trente-huit maisons, des places spacieuses, une très grande construction destinée aux bains publics avaient été découverts depuis la publication des premières fouilles. Des statues et statuettes en pierre, en bronze, en terre cuite, des œuvres d'art, des monnaies d'or, d'argent, de bronze, des vases ont été trouvés dans cette exploration, une des plus intéressantes qui aient encore eu lieu sur le sol de la Gaule romaine, par le nombre, la variété, l'importance des objets découverts, si l'on s'en réfère aux travaux de Grignon et de l'abbé Phulpin son continuateur.

Le buste en marbre qui fait partie de notre collection n'a point été, que nous sachions, signalé ou dessiné par Grignon, mais il est possible cependant qu'il ait été découvert dès cette époque et dans les mêmes travaux d'exploration, sans que Grignon en ait connu l'existence. En effet, à la page 8 de l'introduction de ses *Etudes archéologiques*, l'abbé Phulpin, le continuateur des fouilles de Grignon de 1785 à 1840, constate que les fouilles étaient mal surveillées. Des objets ont donc pu être dérobés et vendus en secret par les ouvriers. A la page 107 de la même publication, l'abbé Phulpin marque encore ce défaut de surveillance.

D'autre part, notre buste a pu être découvert par l'abbé Phulpin lui-même, et donné à une personne de la région dont Saint-Dizier fait partie. Ce qui donne quelque vraisemblance à cette hypothèse, c'est qu'à la page 38 de sa publication, l'abbé Phulpin s'exprime ainsi : « A l'époque où je fis mes fouilles, on s'occupait bien peu en France « de la science archéologique. Il n'existait pas encore de ces associations scientifiques « qui font actuellement la gloire de notre beau pays. Aussi avancerai-je sans trop de « honte que je n'attachais pas une bien grande importance aux divers objets que je « rencontrais dans le cours de mes premiers travaux. Beaucoup de ces objets furent « rejetés dans les tranchées, *d'autres ont été donnés à plusieurs personnes;* mon « unique but était de me former une collection de médailles, *aussi je faisais peu de « cas de tout ce qui n'était pas relatif à cet objet et je n'y prenais qu'un intérêt « bien secondaire;* car j'étais loin de penser qu'un jour je me verrais engagé d'une « manière pressante à publier le résultat de mes recherches. » L'abbé Phulpin a donc pu donner à un curieux ou à un amateur ce buste découvert mutilé et qui a été l'objet

de restaurations assez habilement exécutées à la fin du XVIII[e] siècle ou au commencement de celui-ci.

Il est probable que l'œuvre de sculpture à laquelle nous consacrons cette notice a été amenée d'Italie dans la Gaule par quelque Romain ami des arts; c'est ainsi qu'elle dut arriver dans cette cité où brillait la civilisation gallo-romaine, et dont le terrain du Châtelet a longtemps recouvert les remarquables vestiges. Il n'est pas sans intérêt pour l'histoire de nos antiquités nationales de faire cette constatation.

Le buste romain trouvé au Châtelet nous a paru mériter de fixer un instant l'attention des archéologues, à cause de la rareté des statues antiques en marbre qu'on trouve en Gaule, en dehors du bassin du Rhône.

AUGUSTE NICAISE.

FRESQUES INÉDITES DU PALAIS DES PAPES A AVIGNON ET DE LA CHARTREUSE DE VILLENEUVE

(TROISIÈME ARTICLE)

(PLANCHE 33.)

LA CHAPELLE DE SAINT MARTIAL

Rappelons sommairement l'histoire de la décoration de la chapelle Saint-Martial. Le 25 août 1343, il est pour la première fois question des peintures exécutées par Matheus Johanetti de Viterbe « in capella domini nostri papæ nova. » Le 3 janvier 1346, cet artiste arrête le compte de la décoration de la chapelle : il lui est dû à ce moment 89 livres 10 sous 8 deniers pour 640 journées de compagnons et 13 livres 15 sous 8 deniers pour fournitures de couleurs; soit au total 103 livres 6 sous 3 deniers. Matteo lui-même avait en outre à recevoir pour ses travaux personnels, tant dans la chapelle de Saint-Martial que dans celle de Saint-Michel, 112 livres 16 sous, pour 425 journées de travail; son salaire par journée s'élevant à 8 sous[1].

A côté de Matteo di Giovanetto travaillaient, pendant le pontificat de Clément VI, plusieurs de ses compatriotes : Pietro, également de Viterbe; Rico et Giovanni d'Arezzo; Giovanni di Luca, de Sienne; Francesco et Niccolò, de Florence; Robino, de Rome, etc. La France était représentée par Simonet, de Lyon; Pierre Resdoli, du diocèse de Vienne; Pierre Robant et plusieurs autres peintres, sur la personnalité desquels nous manquons de détails. On ignore également quelle est la part de ces différents artistes dans la décoration de la chapelle Saint-Martial.

Avant de passer à la description des fresques qui ornent la chapelle supérieure, connue sous le nom de chapelle de l'Inquisition ou chapelle de Saint-Martial, je dois dire un mot de l'arrangement même de la décoration. La disposition générale est des plus malencontreuses : au lieu de converger vers un centre commun, comme les segments

1. 1346, 3 janvier. « Sequuntur expensæ pro capella sancti Martialis. Primo computat (magister Matheus Johanneti) solvisse pro VI^c XL dietis pictorum sub diversis preciis qui laborarunt in pingendo capellam sci Martialis a die XII mensis octobris de anno XLIIII usque ad primam diem sept. inclusive de anno XLV, in summa LXXXIX lib. X s. VII d.

» Item compotat (*sic*) solvisse pro certis coloribus per ipsum emptis preter illos quos recepit a camera et pro rebus emptis ad dissolvendum dictos colores, videlicet pro oleo, etc. XIII libr. XV s. VIII d.

» Summa universalis pro pictura dicte capelle sancti Martialis CIII libr. VI s. III d.

» Item computat dictus magister Matheus laborasse in pingendo dictas capellas a die XIX januarii de anno XLIIII usque ad primam diem septembris de anno XVL inclusive, in summa IIII^c XXV dietarum pro quibus computat sibi deberi CLXX libr. parve monete Avin., singulis dietis precio VIII solid. computatis, valent libre CXII flor. XVI sol., singulis flor. pro XXIIII s. computatis. »

d'un cercle, les différents compartiments de la voûte se coupent à angle droit, de sorte que les figures de l'axe sont, non pas parallèles, mais perpendiculaires les unes par rapport aux autres. En outre, l'artiste ne s'est pas préoccupé de remplir exactement chaque compartiment; les édifices sous lesquels se passe l'action n'occupent qu'une partie de la surface, le reste demeurant vide et sans emploi. Aussi sommes-nous en droit d'affirmer qu'au point de vue de l'harmonie, du rythme, des convenances décoratives, il est impossible d'imaginer un ensemble plus heurté, plus disgracieux.

VOUTE.

Au centre, sur la clef de voûte, est peinte une tête de Christ. Les quatre segments principaux (subdivisés chacun en deux) contiennent les scènes suivantes :

I.

A. Le Christ apparait à saint Martial et à ses parents. En haut, debout sur un monticule, le Christ (IHS XPS) vêtu d'une tunique brunâtre et d'un manteau bleu, un volumen déplié dans la main gauche, la droite levée pour bénir; à gauche, derrière lui, deux apôtres, de très petite taille, assis à terre; plus bas, deux autres apôtres dans la même attitude. A droite, cinq personnages : Pat' (le père de saint Martial ?). S. Martialis Mat (er) et deux femmes. A côté de cette scène est tracée la lettre A, qui marque la place de la composition dans l'ensemble des fresques de la chapelle. Plus bas, saint Pierre baptise saint Martial; le saint, quoique tout enfant encore, a la tête déjà ornée du nimbe. A gauche, deux spectateurs, dont l'un lève la main pour marquer sa surprise.

B. Jésus entouré des douze apôtres bénit saint Martial. Celui-ci est représenté sous les traits d'un adolescent, au visage imberbe. Effets de raccourcis des plus bizarres, notamment dans les apôtres assis à terre. A côté de cette scène se trouve la lettre B.

C. Plus bas, dans la retombée de la voûte, une peinture fort confuse, dans laquelle on distingue avec peine un homme à moitié nu et un poisson. L'homme serait, d'après MM. Crowe et Cavalcaselle, saint Pierre retirant le denier de la dîme de la gueule du poisson.

II.

A. Le Christ (tunique rouge, manteau bleu) ordonne à saint Pierre d'aller trouver saint Martial. Derrière les deux personnages principaux, deux saints.

B. Au dessous, saint Pierre apparait à saint Martial, représenté imberbe, comme dans la scène précédente. Au fond, deux saints. Les draperies se distinguent dans ces deux compartiments par leur ampleur.

C. Saint Pierre apparait à saint Martial et lui remet le bâton pastoral.

D. Au dessous, saint Martial ressuscite son compagnon Austriclinien en étendant sur lui le bâton que lui avait remis saint Pierre[1]. Sur le fond bleu de la peinture, la lettre D.

III.

A. Saint Martial guérit une possédée[2]. Devant un portique, deux femmes et une jeune fille, pleines de surprise et d'émotion à la vue du miracle. Au centre, étendue sur les marches de l'escalier, la possédée, vêtue d'une robe bleue, qui jure avec sa chevelure rousse. Le saint debout se penche vers elle, et le démon, sous la forme d'un écureuil ailé, s'échappe; plus loin, deux acolytes nimbés. Au fond, trois spectateurs, au dessus de l'un desquels est tracé le mot Arnulf (Arnulphus). A côté de la scène, la lettre C.

B. Saint Martial convertit les païens de Tulle. Le saint, debout sous une sorte de portique voûté en tiers point, donne la main à un jeune chevalier, à la figure souffreteuse[3], agenouillé devant lui. Au fond, une foule émue, pleine d'empressement, aux gestes véritablement pathétiques. Au premier plan, un chien, détail pittoresque qui sent l'École florentine, bien plus que l'École siennoise. Au dessus d'un édifice sont tracés les mots : In Tullo.

C. Au dessous, saint Martial baptise les nouveaux convertis. Un pot, de formes assez vulgaires, à la main, le saint verse l'eau sacrée sur la tête de trois personnages agenouillés devant lui.

IV.

A. Saint Martial ayant converti les prêtres païens Aurélien et André, les bénit[4]. Les anges ordonnent au démon d'emporter les idoles brisées. A droite, deux anges; à gauche, un démon barbu, velu, aux ailes de chauve-souris, brise une statue nue. Le saint, accompagné de ses deux acolytes, bénit quatre personnages agenouillés. Au fond, deux serviteurs vêtus de bleu[5] expriment par leurs gestes leur admiration.

B. Le Christ consacrant saint Martial agenouillé devant lui. Sur le rouleau de parchemin, je distingue le mot Lemovici.

C. Saint Martial guérissant un personnage assis. Plus loin, trois autres personnages dont on ne voit que la tête.

1. « In Gallias, cum Alpiniano et Austricliano, Christi fidem prædicaturus, mittitur : in itinere mortuum Austriclianum, apud Elsam vicum, accepto Petri baculo, suscitat. » (*Acta sanctorum*, juin, t. V, p. 536.)

2. « Tulli, Arnulfi filiam a dæmone liberat. » (*Acta sanctorum*, juin, t. V, p. 536.)

3. Ce personnage a bien plutôt le type de 1830 que celui de 1345. Il est possible qu'il ait été restauré vers cette époque, quoique les documents soient muets sur une restauration de la chapelle Saint-Martial.

4. « Ad Ergedium vicum idola destruens, a sacerdotibus templorum cæditur, qui imminente vindicta Dei obcæcantur neque prius lumen recipiunt quam Christum deum fatalibus dæmonibus, simulacris omnibus confractis, ipsi pedibus Martialis obvoluti sunt. » (*Acta sanctorum*, p. 536.)

5. Ce compartiment a été reproduit dans mes *Peintres d'Avignon*, p. 9.

PAROIS.

I.

A. Saint Martial convertissant sainte Valérie (à gauche).

B. Saint Martial convertissant Aurélien. Assistance nombreuse.

C. Au dessous, à gauche, saint Martial conférant les ordres à Aurélien. La scène se passe dans une église; une douzaine de prêtres se tiennent debout dans leurs stalles.

D. A droite, vue de douze des églises ou monastères fondés par saint Martial. Ces monuments ont tous les formes conventionnelles propres aux artistes du Moyen-Age (la plupart semblent être représentés en coupe), et il serait téméraire, croyons-nous, d'y chercher des renseignements sur la configuration de telle ou telle église, de tel ou tel monastère. Je citerai parmi eux : l'Ecclesia Pictavensis in honore Sci Petri apostolica, l'Eccl. Agenensis in honore S. Stephani (édifice circulaire), l'Ecclesia Xanton (ensis) in honore S. Petri, l'E. Tholozana in honore S. Stephani. Notre gravure hors texte reproduit l'ensemble de cette composition.

II.

A. Le duc Etienne fait briser les idoles, par ordre de saint Martial. Un homme armé d'une hache met en pièces une statue (à gauche).

B. L'imposition du bâton de saint Martial guérit le comte Sigebert, depuis longtemps paralysé. Le comte, entouré d'une nombreuse assistance, est étendu dans son lit (au centre).

C. Un incendie s'étant déclaré, il suffit d'exposer le bâton de saint Martial pour l'éteindre (à droite).

Ces trois compositions sont également insignifiantes. Sous la dernière d'entre elles, MM. Crowe et Cavalcaselle ont réussi à déchiffrer les mots : Sigibertus comes Bur. D. Galen. benedicta.

D. Le Christ, debout sous un portique, apparaît à saint Martial et lui montre dans un paysage[1] saint Paul décapité, saint Pierre crucifié, la tête en bas; au fond, les âmes des deux princes des apôtres sont portées par quatre anges. Dans le coin de droite, une tour crénelée et tout auprès un monument qui ressemble vaguement au fort Saint-Ange, et une sorte de pyramide, peut-être la « Guglia » du Vatican.

III.

A. Le duc Etienne, irrité du refus de sainte Valérie de l'épouser, ordonne à un écuyer de la décapiter[2]. Dans le bas, à gauche, on ne voit plus qu'un homme armé d'un glaive.

B. Dans les airs, sept anges reçoivent l'âme de la sainte.

1. « Accepto beatorum apostolorum Petri et Pauli martyrio, inceptam ecclesiam perficit Martialis : optat sibi, Stephano et Valeriæ sepulcra... (*Acta sanctorum*, p. 536.)

2. « Valeria, jam Christo desponsata, nuptias renuit, et Stephani jussu capite plæctitur. (*Acta sanctorum*, p. 536.)

C. Le Christ, entouré d'anges, apparaît à saint Martial agenouillé devant lui.

C *bis*. (Embrasure des fenêtres). A gauche, cinq guerriers armés de pied en cap (spectateurs du martyre de sainte Valérie.)

D. (Idem). Sainte Valérie présentant sa tête à saint Martial.

E. (Idem). Groupe de personnages.

F. (Idem). Saint mitré agenouillé. Au dessous, des anges portant une âme.

G. A la prière du duc Etienne, saint Martial ressuscite l'écuyer de ce prince, et, par ce miracle, convertit le duc avec tout son peuple. Cette scène fait face à la scène A, dont elle est séparée par la fenêtre. Saint Martial avec deux acolytes nimbés se tient debout; l'un d'eux est coiffé d'un capuchon; quant à l'autre, sa tête a disparu. Conception et style des plus mesquins.

H. Mort de saint Martial dans l'église de Saint-Etienne. Dans le bas, une assemblée recueillie (beaucoup de têtes sont mutilées); dans les cieux, deux anges portant l'âme du saint évêque, sous forme d'enfant; au devant d'eux s'avancent le Christ, la Vierge, saint Jean-Baptiste, les apôtres. L'idée de cette composition double est des plus heureuses; l'exécution ne mérite pas moins d'éloges; le groupe des élus s'avançant pour recevoir leur nouvel hôte compte parmi les plus beaux de la peinture du XIVe siècle.

I. Au dessous de la fenêtre, la Crucifixion. Le Christ entre la Vierge et saint Jean. Sur le sol, le Pape agenouillé. Cette fresque est aux trois quarts détruite. M. Denuelle en a tenté avec succès une restitution dans une aquarelle conservée dans les Archives de la commission des Monuments historiques.

IV.

A. Le duc Etienne se rend à Rome avec quatre légions [1]. Le duc se prosterne aux pieds de saint Pierre. Assistance nombreuse.

B. La dépouille de saint Martial portée processionellement au lieu de sa sépulture. Un paralytique guéri s'agenouille devant le cercueil, après avoir jeté loin de lui ses béquilles désormais inutiles. Dans les airs, quatre anges à mi-corps, fort gracieux d'expression et d'attitude.

C. (Embrasure de la fenêtre). Personnages assis.

D. (Idem). Clercs portant des cierges et s'avançant vers une église. Suite de la scène A.

E. (Idem). Groupe de personnages.

F. (Idem). Fresque presque détruite; on ne voit plus que le bas des vêtements et les pieds.

G. Saint Martial ressuscite Huldibert, comte de Poitiers, noyé par les démons [2]. Fresque

1. « Interea a Nerone Stephanus cum exercitu evocatus, Romam pergit, Petrum apostolum invisit, et nudis pedibus, cum omni exercitu, coram eo prosternitur. »

2. « Cum ad Vigennam fluvium consedisset, Arcadii comitis filius Hildebertus a dæmonibus demersus est. Martialis dæmonibus imperat, corpus ripæ restituitur. » (*Acta sanctorum*, p. 536.)

placée de l'autre côté de la fenêtre. Le jeune homme, assis à terre, lève une main vers le saint. A droite, quatre spectateurs; au fond, des tours crénelées. Dans les airs, entre les deux scènes, on aperçoit un démon âgé, hideux, le corps couvert de longs poils, des ailes de chauve-souris sur le dos, une chaîne dans la main. C'est « Neptunus mille artifex! » Ainsi, à Avignon, sous Clément VI, dans l'entourage de Pétrarque, il s'est trouvé un artiste assez ignorant pour ne pas même savoir donner au dieu de la mer ses traits et ses attributs traditionnels, la longue barbe et le trident. Quant à la présence même de Neptune, elle est évidemment justifiée par le tour joué au comte Huldibert.

H. Miracles opérés par le suaire de saint Martial. Fresque détruite. Les contours rouges sont encore très visibles. On distingue un personnage étendu sur le sol.

Si nous comparons les fresques de la chapelle de saint Martial aux fresques italiennes contemporaines, notamment à celles de l'Ecole de Giotto, nous sommes frappés autant de la multiplicité des points de contact que de certaines dissemblances essentielles. Et tout d'abord, l'inspiration est moins forte, le sentiment dramatique moins vif, la composition plus terre à terre, le style moins noble. Nous avons affaire à un de ces récits légendaires, prolixes et plats, où la succession ou plutôt la juxtaposition des épisodes tient lieu d'invention.

Les types, en général assez accentués, se distinguent tour à tour par leur expression sentimentale, notamment dans la figure du jeune chevalier de Tulle (n° III, B), si toutefois cette tête n'a pas été refaite vers 1830, ou par leur trivialité : nez retroussés comme le pied d'un chaudron, bouches grimaçantes; quelques-uns paraissent être des portraits. Les cheveux sont en général longs, la carnation grise, presque terreuse; les types ne sont en progrès sur ceux de Giotto que par un point : la disparition de ces mâchoires proéminentes qui reviennent dans un si grand nombre de figures du maître et leur donnent une expression si dure.

Les gestes et les attitudes ne manquent pas de vivacité, mais jamais ils ne s'élèvent à l'éloquence.

Les costumes nous frappent par leur richesse, parfois par leur étrangeté, jamais par la recherche du grand style; tour à tour les auteurs prodiguent les broderies, les ornements, ou bien essayent de draper largement, en donnant aux étoffes des plis hardiment profilés; rien n'y fait : ils n'atteignent pas à la grande tournure des écoles d'Italie, et notamment de Simone di Martino, dans les figures des prophètes exécutées pour la salle du Consistoire.

Si l'esprit des compositions témoigne des progrès de l'influence septentrionale, en revanche, pour les accessoires, les peintres de la chapelle de saint Martial s'en tiennent assez timidement aux modèles italiens. Partout, sur les édifices figurés dans leurs peintures, nous rencontrons ces incrustations stelliformes ou à bases d'échiquiers que l'Ecole

de Giotto avait pris tant de plaisir à prodiguer et qu'elle avait elle-même empruntées aux habiles mosaïstes romains du XIII[e] et du XIV[e] siècle, les Cosmati.

Quelques observations encore :

Dans tous les endroits où la peinture s'est écaillée, on voit, sur le mortier, les contours tracés à la sanguine, procédé qui s'est conservé dans les fresques jusqu'à nos jours. Or Vasari, dans un passage que M. Palustre a relevé avec beaucoup de sagacité[1], fait précisément honneur à Simone di Martino (Simone Memmi) de cette invention.

L'outre-mer est prodigué, preuve que le Pape entendait ne rien ménager pour rendre la décoration de la chapelle aussi somptueuse que possible.

Les draperies sont en général assez étudiées. Partout où Matteo de Viterbe met en scène des acteurs du Nouveau-Testament, il leur donne le costume antique, la toge et un manteau jeté sur l'épaule gauche; l'épaule droite restant généralement à découvert, afin que le bras droit ne soit point gêné dans ses mouvements.

Saint Martial porte invariablement, dans tous les actes de son ministère, le costume épiscopal du XIV[e] siècle : c'est un personnage assez replet, au visage imberbe, gros plutôt que majestueux. Serait-ce le portrait du Pape régnant?

Des inscriptions, aux trois quarts effacées, servent à expliquer les différentes scènes. L'artiste a pris soin, en outre, d'indiquer par des lettres de l'alphabet le développement de l'action.

(*A suivre.*)

EUGÈNE MÜNTZ.

1. *De Paris à Sybaris*, p. 19.

L'ÉGLISE DE NOGENT-LES-VIERGES[1]

(OISE)

(PLANCHE 30.)

La petite église dont nous voulons parler ici[2] est surtout remarquable par le charmant clocher qui la couronne, et dont les heureuses proportions, les fines sculptures et la bonne conservation en font un sujet tout particulier d'examen. Mais il n'est pas non plus sans intérêt de regarder de près les autres parties de l'édifice, quelque hybride que paraisse encore leur ensemble et quelque froide leur disposition : le visiteur attentif y trouvera plusieurs détails curieux.

Trois époques, à notre avis, correspondent aux trois parties principales de l'église. A une nef sans bas-côtés et probablement sans voûte, a été ajouté un transept dont le carré porte la tour du clocher; puis, longtemps après, un chœur de deux travées et de trois nefs égales, terminées carrément, est venu compléter le monument que nous avons sous les yeux. Un petit porche, qui n'a peut-être pas toujours été de travers comme aujourd'hui, a été appliqué sur la façade à une époque postérieure à la nef.

L'histoire nous apprend peu de chose sur cette église paroissiale. Placée sous l'invocation de deux vierges, sainte Maure et sainte Britte-Brigitte, dont elle conserve les reliques, elle dépendait du doyenné de Clermont et du diocèse de Beauvais. On dit, et un des vitraux modernes a rappelé le fait, que saint Louis y ayant accompli un pèlerinage, en 1241, fit bâtir à ses frais le chœur qui existe aujourd'hui. Nous verrons plus loin à établir quelques restrictions à cette attribution.

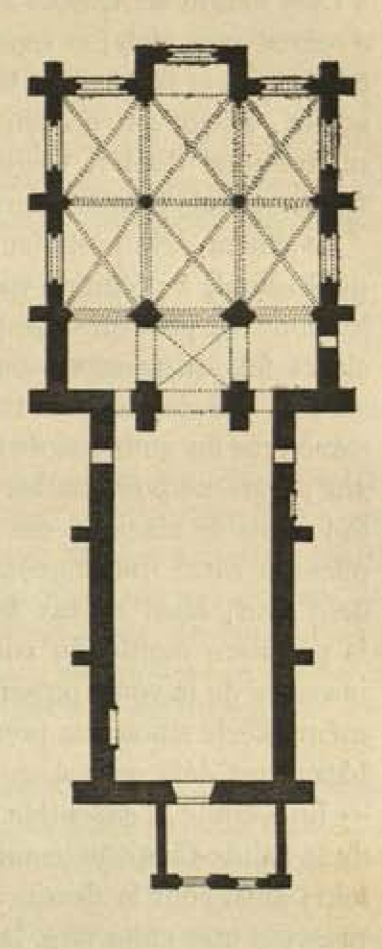
La nef est certainement de la plus ancienne époque romane. Les murs sont fort épais (1.20) et pourtant accostés de deux contreforts aux flancs sud et nord; la façade n'en a pas. L'intérieur, du reste, est absolument dénué de toute décoration : les murs sont nus et sans aucune saillie; trois fenêtres plein-cintre, extrêmement étroites et petites, placées à une assez grande hauteur au dessus du sol, indiquent seules, avec les contreforts extérieurs, que la nef a trois travées. Il y a pourtant au dehors une certaine ornementation : la toiture est bordée d'une mince corniche qui porte sur une rangée de gros modillons extrêmement barbares et qu'on peut à peine appeller *sculptés*. La façade est couronnée par un vaste pignon dans lequel sont percées deux fenêtres qui étaient analogues à celles des côtés, mais qu'on a baissées et allongées pour éclairer la tribune de l'orgue : les cintres primitifs qui ont été murés sont très visibles au dessus des

1. L'église est à 1 kil. du village, au hameau de Royaumont. On y va en 20 minutes de Creil.

2. La longueur totale est de 50 mètres. La nef mesure 22 mètres, le chœur 13, le transept 4 au carré. La nef a 9.70 de large, le chœur 14.80.

cintres actuels. Une petite croix en pierre termine le pignon. Enfin la porte d'entrée est carrée; au dessus se voit, en manière d'ornement, une petite archivolte appliquée et ornée de modillons.

La voûte de la nef est fort élevée, car il n'y a pas de comble et elle affecte la forme d'une carène recouverte de plâtre : il y avait des entraits qu'on a supprimés depuis quelque temps. Bien qu'elle couvre en partie la face occidentale du premier étage du clocher, nous ne pensons pas que cette grande toiture ait jamais été surélevée. Si l'on prend la peine d'examiner la planche jointe à cet article, on remarquera que les deux baies jumelles de ce côté n'ont pas été faites en réalité pour descendre jusqu'à la corniche, comme les autres, que leurs cintres sont restés ouverts jusqu'aux chapiteaux qui marquent leurs impostes, que ces chapiteaux ne portent pas sur des colonnettes et qu'ils sont rejoints par une dalle au dessous de laquelle les assises du mur se suivent sans interruption.



Enfin, pour terminer la description de la nef, nous devons dire que la fenêtre de la travée médiane du côté sud a été transformée au XV[e] siècle en une large verrière de trois panneaux amortis en arc brisé au dessus d'un remplage flamboyant.

Le transept se compose d'une partie carrée, voûtée d'arêtes entre quatre piles épaisses, et de deux bras dont les voûtes beaucoup plus basses que celles du carré sont en demi-berceau. Le carré ayant à supporter le poids du clocher, on a renforcé les piles qui donnent sur la nef par deux épais contreforts dont le sommet traverse le toit et se prolonge jusqu'au haut du second étage de la tour. Entre ces piles et les parois de la nef, il ne reste donc qu'un étroit passage sur les bras du transept, qui se dégage sous deux petites arcades plein-cintre. Quant à l'arc triomphal, il devait probablement présenter d'abord le même aspect que ces arcades, mais il a été agrandi à une époque impossible à déterminer, pour dégager la vue du chœur aux yeux de ceux qui sont dans la nef : c'est aujourd'hui un arc très élevé et singulièrement aigu, qui ouvre presque toute la paroi. Les trois travées du transept communiquent entre elles par deux arcades plein-cintre. A l'extérieur, les bras sont couverts d'un toit très aigu.

Le chœur a pour limites latérales l'extrémité des bras du transept[1]. Il communique par deux grandes arcades. Quant au carré, il est entièrement ouvert, comme du côté de

1. Le mur du chœur est moins épais que celui du transept, lequel est déjà moins épais que celui de la nef.

la nef, par une arcade très aiguë. De ce côté, les piles ont été transformées et flanquées de nombreux ressauts pour recevoir les nervures des voûtes. Nous avons dit que le chevet est carré : nous sommes en présence d'une sorte de grande salle, fort élégante, à trois nefs et six travées toutes de même hauteur, uniformément couvertes de croisées d'ogives sans clefs, et séparées par des doubleaux. Les trois nefs sont terminées par trois autels et la dernière travée sert de chapelle; mais la nef centrale a de plus que les autres, au chevet, un petit retrait voûté en berceau, qui donne plus d'importance au maître-autel dont il facilite le dégagement. Chaque travée est éclairée d'une haute fenêtre à trois lancettes terminées par trois quatrefeuilles et amorties en arc brisé.

Ce chœur, très postérieur au reste de l'église, a-t-il été élevé d'un seul jet? c'est ce qu'il semble à première vue : mais l'examen des moulures indique, comme nous allons le montrer, plusieurs époques successives et nous oblige à admettre qu'il y a eu plusieurs fois suspension, puis reprise de travaux entrepris antérieurement. Ainsi les arcades qui donnent du transept sur le chœur, moulures et chapiteaux, ont tous les caractères du gothique de la fin du XIIe siècle ou tout au plus des premières années du XIIIe; nous ne pouvons les reculer à la date de 1241 après laquelle saint Louis aurait fait élever le chœur à ses frais. Nous en dirons à peu près autant des portions des piles du carré qui donnent sur le chœur. Les moulures des nervures qui en dépendent sont, ainsi qu'aux fenêtres, en forme de tores et présentent les caractères de la première moitié du XIIIe siècle. Mais les grandes colonnes isolées et le reste des nervures de la voûte présentent un profil et des chapiteaux qui nous mènent à la fin du même siècle sinon aux premières années du XIVe. Le tore central des ogives et des doubleaux est déjà orné d'un méplat, et les chapiteaux, de feuilles détachées et frisées. — En somme, l'*ensemble* peut parfaitement appartenir à 1241. On y retrouve le style de la Sainte-Chapelle (commencée à la même époque), mais il est souvent poussé plus loin; ainsi pour le dessin des ogives et doubleaux, où le tore central, moins détaché, présente une arête vive. De même pour les chapiteaux des colonnettes.

A l'extérieur, la toiture du chœur consiste en trois combles parallèles et très aigus.

Reste le porche, appliqué gauchement sur la façade, qui a également subi des remaniements. La petite baie à jour qui donne sur la face occidentale présente, elle aussi, les caractères du XIIe siècle dans sa double archivolte brisée et les petites colonnettes qui la supportent. A côté, la baie d'entrée a été élargie et retaillée à la mode du XVe siècle.

Nous serons brefs au sujet du clocher, parce que nos lecteurs l'ont sous les yeux, ce qui vaut mieux que toutes les descriptions. Il est coiffé d'un petit toit en bâtière dont la corniche est bordée d'une série de modillons réunis par de petits arcs cintrés, eux-mêmes doublés, dessin fréquent dans les monuments du pays. On remarquera avec quel goût les colonnes des petites baies plein-cintre ont été variées aux différents étages. Les archivoltes et les corniches sont ornées d'un ou plusieurs rangs de billettes; au premier étage, qui est plein, les colonnettes ont parfois été entièrement sculptées. Les

chapiteaux faits pour être vus de loin sont simples et largement taillés. Les contreforts ont plusieurs ressauts décorés eux aussi; ils donnent de l'aplomb à l'ensemble, mais disparaissent au troisième étage, où l'angle est décoré par une petite colonne engagée. — On peut assigner comme date à cette construction remarquable le XIIe siècle. La nudité massive du transept ne serait pas la preuve d'une ancienneté plus grande.

Il nous reste à dire un mot de quelques accessoires curieux de l'église de Nogent-les-Vierges. Le principal est une cheminée du XVe siècle, de 2 mètres de large, pratiquée dans le mur à la première travée de la nef. Un épais manteau, surmonté d'une hotte très large, porte au centre un petit écu sans sculpture ni inscription. Quelques moulures et deux colonnettes de chaque côté sont les seuls ornements de cette cheminée dont tout l'intérêt est sa présence en ce lieu.

L'église renferme quelques statuettes qui ne sont pas sans mérite; particulièrement un saint Sébastien, placé assez haut, contre le pilier sud du carré du transept : l'œuvre a du mouvement et de la grâce et peut dater de la Renaissance. Citons aussi deux petits bas-reliefs encastrés sur le devant des contreforts de ces piles dans la nef, la nativité et la mort de la Vierge : les petites figures sont curieuses et pleines de vie.

Enfin il y a un certain nombre de tombeaux dont nous avons relevé les épitaphes les plus anciennes, mais dont un seul présente un intérêt artistique. C'est un sarcophage en marbre noir portant une statue *priant* en marbre blanc, signée *Michel Bourdin*. Deux plaques de marbre noir appliquées de chaque côté contre le mur nous apprennent, la première, le nom de « Messire Jehan Bardeau, vivant seigneur de Nogent-les-Vierges, » etc., mort le 3 février 1632, à 69 ans; la seconde, les services auxquels le curé est tenu par contrat signé devant notaire, le 30 octobre 1633. Ce monument est placé au chevet, le long de la seconde travée du nord.

Devant l'autel de ce chevet était placée autrefois une grande dalle de 3 mètres environ sur 1.50, qu'on a relevée, mais trop tard, et encastrée le long du transept, côté nord. Il y a deux personnages de grandeur naturelle, le mari et la femme, sans doute seigneurs de l'endroit, chacun sous une arcade, surmontés d'un large tympan rempli d'une ornementation architecturale qui a dû être des plus riches. Tout est tellement effacé que l'on peut à peine distinguer sur la bordure quelques mots de l'inscription, entre le commencement de la date « l'an mil cccc », qui correspond bien avec le style du monument.

Dans la nef, nous avons relevé l'inscription suivante, encastrée dans le mur de la seconde travée sud : c'est un petit cadre de 90 c. sur 60, y compris un cartouche où est figuré un squelette couché. Les caractères sont en minuscules gothiques :

> Cy devant gist ung curé de ceans fondateur de
> l'office des matines qui ce disent et chantent
> diront et chanteront perpétuellement a tousjo
> urs tous les dimenches et festes de l'an en ceste
> eglise par le curé ou vicaire d'icelle pour l'entr
> etiennement duquel office et contenter le dit
> curé ou vicaire il a donné a la fabrique

a tousjours deux maisons cours establ
es jardins fermés de murs avec aultres herita
iges a plain declarées ez lectres dudit don
faictes et passées le XXII jour d'aoust
mil cinq cens trente cinq. Pries dieu
pour lui.

En face, au côté nord, est une autre pierre de même taille, dont le cartouche présente un Christ entre deux personnages agenouillés, le mari et la femme. Les caractères sont en capitales romaines :

CY DEVANT GIST HONESTE PERSONNE ADRIAN
FESSART VISANT MARCHANT BOULENGER DE
FEU Mr LE GRAND PRIEUR DE FRANCE LEQUEL
PAR TESTAMENT A DONNÉ A PERPÉTUITÉ A
L'EGLISE DE CEANS LA SOMME DE QUARANTE
SOUBZ TZ DE RENTE QUI SE PRENDRONT
SUR UN DEMY ARPENT DE TERRE LABOU
RABLE ASSIZE AU TERROUER DE NOGENT
LIEU DIT DERRIERE LE JARDIN FEUILLETTE
PRES DES BOIS TENANT D'UN COSTE AUX
HOIRS JEAN FESSART D'AUTRE AUX HOIRS
ALIN BODET D'UN BOUT A CLAUDE LE VAS
SEUR A LA CHARGE QUE LES MARGers SERONT
TENU FERE CHANTER PAR CHACUN AN LE
22e DECEMBRE JOUR DE SON DECED UN OBIT SO
LENNEL AVEC VIGILLE ET RECOMANDASSE
ET UN LIBERA A LA FIN. REQUIESCAT IN PACE
1631

Contre la face occidentale de la nef sont encore quelques dalles plus modernes, parmi lesquelles une épitaphe de « dame Marie Bonne de Colabau, épouse de messire Etienne Hardy Duplessis, chevalier, seigneur de Nogent-les-Vierges, » etc., morte le 22 mars 1771, avec ses armoiries au sommet. L'écriture est la capitale romaine. — Une autre, à côté, a été refaite sur le modèle de la précédente, celle de « Messire Jean Dufour, chevalier, seigneur de Nogent, Villers-Saint-Paul, » etc., mort le 17 mars 1568.

Enfin on remarque à l'extérieur, contre le contrefort de la troisième travée sud de la nef, une sorte d'arcosolium pratiqué dans le mur et orné d'une archivolte brisée portant sur une colonnette basse. Il devait y avoir là un tombeau qui n'existe plus.

Henri de CURZON.

CHRONIQUE

La polychromie dans la statuaire du Moyen-Age et de la Renaissance. — M. Courajod vient de traiter cet intéressant sujet dans un mémoire qu'il a lu devant l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le 6 août dernier.

On conteste, dit-il, l'existence de cette polychromie, qui n'a jamais été démontrée scientifiquement. L'obscurcissement de la question vient de l'ingérence de l'esthétique dans le domaine d'un simple problème d'histoire. Depuis plusieurs siècles, ce qu'on appelle le *bon goût* dans les écoles d'art et dans les Académies de peinture, le zèle de certains ecclésiastiques, partisans du badigeon et du grattage, l'inexpérience de quelques anciens conservateurs de collections publiques ont fait disparaitre, sur la plupart des sculptures du Moyen-Age, les traces de la peinture primitive dont elles étaient revêtues. Cependant quelques parcelles minuscules qui échappent aux yeux, mais qui ne trompent pas l'analyse chimique, survivent encore sur un grand nombre de pièces.

On pourrait *a priori* conclure à la polychromie des statues du Moyen-Age et de la Renaissance par l'examen du milieu architectonique qu'elles étaient appelées à décorer. Au quinzième siècle, on rencontre encore des traces de coloration appliquées à des statues, même quand celles-ci étaient fixées à l'extérieur (Pierrefonds, hôtel de Jacques-Cœur à Bourges, puits de Moyse à la Chartreuse de Dijon, tombeau de Philippe Pot, cathédrale d'Amiens, plusieurs pièces de la collection Timbal). L'ivoire lui-même a été soumis à la loi de la polychromie.

La plupart des statues de la Renaissance sont encore peintes et dorées (tombeau de Philippe de Commynes, Vierge d'Olivet, sculptures d'Antoine Juste à Blois, sculptures du château de Gaillon, plusieurs pièces conservées au Louvre). En appelant à sa cour Girolamo della Robbia, en confiant l'exécution du palais du bois de Boulogne à l'un des sculpteurs de l'hôpital de Pistoia, où l'usage et même l'abus de la polychromie étaient des plus frappants, François Ier a manifesté hautement ses sympathies pour la coloration de la sculpture. Et pourtant le tombeau de ce prince est peut-être le premier monument à citer comme dérogeant à la tradition ; là, pas la moindre trace de peinture. Le tombeau de Henri II est dans le même cas; mais il ne fut jamais considéré comme terminé. D'ailleurs, la chapelle des Valois, commandée par Catherine, devait copier dans une certaine mesure la chapelle des Médicis, près San-Lorenzo de Florence, et là, le terrible génie de Michel-Ange, qui ne terminait pas toujours ses statues avec le ciseau, ne leur donne jamais la dernière caresse de la peinture.

Un coup redoutable avait été porté à la polychromie. Depuis la fin du quinzième siècle, le goût et l'enthousiasme pour les monuments antiques allaient grandissant. Ces monuments, retrouvés la plupart du temps sans couleurs, firent croire à leurs admirateurs que, d'une manière générale et absolue, les anciens avaient proscrit la peinture dans la plastique. Les traditions immédiates de la polychromie furent alors rompues. Cependant, chez nous, la seconde moitié du seizième siècle garda encore quelque fidélité à l'art gothique. Plusieurs sculptures de Germain Pilon furent recouvertes de peintures et de dorures. Des bronzes eux-mêmes furent peints; la statue du chancelier René Birague et le buste de Jean d'Alesso furent recouverts de couleurs.

Presque tous les marbres italiens de nos Musées nous sont parvenus décolorés, et c'est ce qui a trompé tant d'observateurs superficiels. Un examen approfondi permet de reconnaître sur tous ou presque tous des marques évidentes de la peinture originelle. Il est prouvé que tous les grands artistes de l'Italie, au quinzième siècle, ont peint leur sculpture. On peut citer Donatello et son école, Luca della Robbia, Andrea del Venocchio, Cozzarelli, Francesco Laurana, Guido Mazzoni, Caradosso, Andrea Riccio, Jacopo

Macon, imp. typ. et lith. Protat frères

Sansovino, etc. Les sculpteurs ne pouvant pas toujours fixer eux-mêmes les couleurs qu'ils destinaient à leurs ouvrages, il se créa de véritables officines de peinture, où marbres, plâtres, terres cuites étaient colorés et dorés. Ce travail fut entrepris par des artistes qui avaient quelquefois du renom. Dans la première moitié du quinzième siècle, en Italie, les deux arts de la peinture et de la sculpture se côtoyèrent à ce point qu'on peut dire sans exagération que la peinture n'était alors, dans nombre de cas, qu'une sculpture peinte, et que la sculpture n'était qu'une peinture sculptée.

Ceci nous est expliqué par Cennino Cennini, dans le traité où il enseigne « comment on établit sur panneau les bas-reliefs en plâtre fin, comment s'attachent les pierres précieuses, et comment tu peux mouler des reliefs pour orner différents espaces de ton tableau ». Cennino Cennini arrive à ne plus distinguer entre la plate peinture et la peinture sur ronde bosse; les mêmes procédés sont recommandés, qu'il s'agisse d'un tableau ou d'une sculpture à peindre. « Quand, au bout d'un temps trop court, écrit-il, tu veux faire paraître un tableau verni sans qu'il le soit, prends un blanc d'œuf bien battu avec une verge, tant plus tant mieux, jusqu'à ce qu'il tourne en écume bien épaisse; laisse-la égoutter toute une nuit, transvase ce qui est égoutté, et, avec un pinceau d'écureuil, étends une couche sur tous tes travaux; ils paraîtront vernis et n'en seront que plus solides. Cette manière de vernir convient beaucoup aux figures sculptées, soit en bois, soit en pierre. On leur vernit ainsi les visages, les mains et toutes les parties de la chair. »

La sculpture, quelle que fût sa nature, était d'abord recouverte d'une légère pâte de plâtre. Sur cette couche, comme sur celle du panneau qui attend la peinture, on dessinait premièrement au fusain (charbon de saule), puis le trait du fusain était repris à l'encre et par dessus on peignait, on gaufrait, on dorait.

*
* *

LES VITRAUX D'AREZZO. — Dans la séance des Antiquaires de France du 1er septembre, M. Eugène Müntz a communiqué les photographies qu'il a fait exécuter d'après les vitraux du célèbre peintre-verrier français, Guillaume de Marcillat, au dôme d'Arezzo (1518 et années suivantes).

Il a annoncé en même temps qu'il est en mesure d'établir que l'artiste, contrairement à l'opinion reçue, appartient à une famille berrichonne, non à une famille lorraine. Dans son testament, Guillaume déclare que son père est originaire de la Châtre, dans le diocèse de Bourges. Or, d'après une communication de M. de Champeaux, plusieurs membres de la famille Marcillat ont joué un rôle dans l'histoire artistique du Berry. L'un d'eux, Guillaume de Marcillat, évidemment un des ancêtres du peintre-verrier, travaillait, en 1407, à la charpenterie des maisons de la Sainte-Chapelle de Bourges. Son père, qui portait le même prénom, était maître des œuvres de charpenterie du duc de Berry. — La localité de Marcillat, chef-lieu de canton dans l'Allier, faisait autrefois partie du Berry.

*
* *

L'ÉGLISE D'AULNAY. — Aulnay, dans le Poitou, à mi-chemin de Melle et de Saint-Jean-d'Angély, possède une belle église romane dont M. R. de Lasteyrie vient d'écrire la monographie. Lu devant l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le 8 octobre dernier, le mémoire de M. de Lasteyrie établit que l'église d'Aulnay a dû être construite sous le règne de Louis VII. L'art français du douzième siècle a rarement produit une œuvre plus complète et plus riche, comme le témoignent les nombreuses scènes figurées et les sculptures que M. de Lasteyrie passe en revue et dont il donne l'explication.

*
* *

LE RELIQUAIRE DE PÉPIN. — Dans l'une des plus prochaines livraisons de la *Gazette archéologique*, nous publierons une étude de notre collaborateur M. Ch. de Linas sur un reliquaire conservé dans le trésor de Conques (Aveyron), connu sous le nom de *Reliquaire de Pépin*. Ce très curieux monument, qui ne fut pas montré à M. Darcel lorsqu'il publia sa monographie du trésor de Conques, est encore inédit et soulève plus d'un problème intéressant et de nature à passionner les archéologues.


* *

L'INSTITUT IMPÉRIAL ALLEMAND DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE. — Les publications archéologiques de l'Institut de correspondance archéologique viennent de subir une modification importante dont nous devons avertir nos lecteurs. Les *Annali*, le *Bullettino* et les *Monumenti* sont supprimés ou plutôt sont remplacés par de nouveaux recueils exclusivement publiés sous la direction d'archéologues allemands; l'*Archæologische Zeitung* est également remplacée. A la place de ces quatre recueils, on vient

d'en inaugurer deux nouveaux : 1° un *Jahrbuch* ou *Annuaire de l'Institut impérial allemand*, publié en allemand à Berlin, et auquel est annexé un *Atlas de monuments ;* 2° des *Mittheilungen* ou *Communications de l'Institut impérial allemand, section romaine*, publiés en italien à Rome. D'autre part, à Athènes, les recueils déjà existants et publiés par le même Institut poursuivront leur cours, ce sont : les *Mittheilungen* ou *Communications de l'Institut impérial allemand d'Athènes*, recueil qui paraît en allemand, et l'*Ephemeris epigraphica*, publié en grec moderne.

*
* *

LE NOM DE L'ASIE. — Le 20 août dernier, M. Maspéro a soumis à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres une ingénieuse hypothèse sur l'origine du nom de l'Asie. Le nom qui désigne l'île de Chypre en égyptien a été lu *Amasi*, *Asi*, Sibinaï, Masinaï : la lecture certaine est *Asi*, et aux basses époques *Asinaï*. Si l'on cherche parmi les noms anciens de l'île que nous ont fait connaître les classiques, on ne trouve que la ville d'*Asiné* dont le nom puisse se rapprocher d'*Asinaï*. Pourtant, dit M. Maspéro, *Asi* rappelle invinciblement le nom de l'Asie, *Asia*. Or, Chypre ayant été une des premières colonies habitées par les Grecs Achéens, on peut se demander si le nom d'*Asia* que l'antiquité classique a appliqué à la Péninsule, puis au continent entier, ne viendrait pas de ce nom d'*Asi* que les monuments égyptiens nous montrent appliqué à l'île de Chypre, dès le temps de Thoutmès III, et que ne connaissaient déjà plus les rédacteurs des documents assyriens.

*
* *

STÈLES PUNIQUES DE CARTHAGE. — Le P. Delattre, des missionnaires de Saint-Louis de Carthage, a envoyé à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres les estampages de 300 ex-votos en langue punique, auxquels M. Philippe Berger a consacré une étude intéressante. Ces ex-votos sont, pour la plupart, ceux que MM. Babelon et Reinach ont découverts dans leurs fouilles à Carthage, en 1884, et qu'ils ont donnés au Musée du couvent de Saint-Louis. M. Berger signale, parmi eux, notamment une inscription religieuse qui vient confirmer de la façon la plus heureuse la lecture d'une inscription mutilée, publiée dans le dernier fascicule du *Corpus inscriptionum semiticarum*, n° 195. Cette inscription reproduit mot pour mot, à part les noms propres, la lecture publiée dans le *Corpus*. Une autre inscription, non moins curieuse, est divisée en deux registres contenant chacun un ex-voto ; l'un d'eux paraît renverser la doctrine d'après laquelle les pierres sur lesquelles ils figurent seraient des monuments funéraires. Parmi les autres inscriptions intéressantes faisant partie de la série précitée, M. Berger en signale une où figure le nom du dieu *Baal Samaïn*, qui n'avait encore été rencontré qu'en Phénicie.

*
* *

ANTIQUITÉS TUNISIENNES. — M. de la Blanchère, délégué du ministre de l'instruction publique près la résidence française de Tunisie et directeur du service beylical des antiquités et des arts, a recueilli de précieux renseignements aussi bien sur les recherches archéologiques exécutées jusqu'à ce jour en Tunisie, que sur la protection dont ces richesses archéologiques sont actuellement l'objet. En ce qui concerne ce dernier point, M. de la Blanchère rappelle à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (séance du 17 septembre 1886) que, déjà en 1882, le bey avait rendu un décret interdisant la destruction des documents archéologiques de la Régence, mais que, ce décret étant resté sans effet, le Gouvernement français en a demandé et obtenu un nouveau, qui est aujourd'hui en vigueur et dont les bons résultat sont désormais assurés.

Ce dernier décret reconnaît le droit des particuliers à la propriété des objets trouvés, mais il leur interdit de les détruire et de les faire sortir de la Régence sans autorisation. Il soumet en outre les monuments et inscriptions à l'obligation du classement officiel, et le droit de recherches à celle de l'autorisation préalable. Quant aux découvertes fortuites, il est statué que les inventeurs en donneront avis au gouvernement du bey. Les contrevenants à ces prescriptions encourent des pénalités et des dommages-intérêts. En vertu de cette nouvelle législation, M. de la Blanchère a dû, dès cette année, procéder à une enquête sur les documents à classer. Il a déjà exploré la région Sud et Est de la Régence ; l'année prochaine, il entreprendra le Nord et l'Ouest. Dans quatre ou cinq ans, il espère avoir terminé ce travail préliminaire, et pouvoir procéder au classement définitif, qui formera un inventaire de tout ce que la Tunisie possède de richesses archéologiques. Le bey a aussi décidé qu'il serait établi un Musée à Tunis ; il a même déjà affecté un très beau palais à cette destination. Malheureusement le manque

de routes et souvent aussi de moyens de charroi rend impossible, la plupart du temps, le transport au Musée des documents qui doivent le garnir; pour obvier autant que possible à cet inconvénient, M. de la Blanchère a établi des dépôts sur la côte, sur chacun desquels sont acheminés les objets trouvés dans leur voisinage. Ces objets seront plus tard transportés par sacs au Musée; parmi les sept dépôts déjà existants, Zarzis, Gabès, Sfaks et Sousse sont les plus importants; Younga, Monastir et Nebel tiennent le second rang. Ces différents centres sont déjà riches en documents précieux; l'architecture, la statuaire et l'épigraphie y sont grandement représentées.

*
* *

ARCHÉOLOGIE AMÉRICAINE. — Dans la séance du vendredi 10 septembre 1886, à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, M. Désiré Charnay a lu une note sur *Un essai de restauration de la pyramide et du temple Kab-ul à Isamal* (Yucatan). Dans la restitution de ces monuments, M. Charnay s'est aidé des décorations polychromes ayant laissé des traces sur d'autres ruines du Yucatan datant de la même époque. Après la conquête espagnole, Torquemada, en visitant Tutilmacan, avait déjà été frappé de la splendeur de cette ville étrange, dont les temples et les palais étaient remarquablement bâtis et peints à la chaux polie. Suivant M. Charnay, l'enthousiasme de Torquemada aurait été bien autre, s'il avait vu les villes yucathèques d'Izamal, de Chichen, de Nocmal et de Labna, où de nombreux monuments entièrement couverts de sculptures étalaient leurs façades polychromes au milieu de la splendide végétation des tropiques; M. Charnay présente à l'Académie une aquarelle représentant sa restitution des monuments d'Izamal. Toutefois cette peinture n'a pas pour objet la reconstitution exacte de ce qui n'existe plus. M. Charnay, en la produisant, a principalement pour but d'établir que la polychromie était familière aux Indiens, comme elle l'avait été aux Grecs et aux Romains, et, plus récemment, aux populations du Moyen-Age dans leur architecture religieuse.

*
* *

ARCHÉOLOGIE ÉTRUSQUE. — M. Casati, conseiller à la cour d'appel de Paris, a lu, devant l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le 10 septembre, la première partie d'un travail sur *La Gens romaine et ses origines étrusques*. Il y étudie l'organisation de la famille étrusque, et démontre que, d'après les inscriptions funéraires découvertes en Etrurie, l'usage des noms de famille a pris naissance dans cette partie de l'Italie, pour passer de là aux Romains et plus tard à leurs successeurs dans la Péninsule. Parmi les familles de Rome, originaires de l'Etrurie, il cite : la famille *Pomponia*, dont on trouve l'équivalent dans les formes étrusques de *Pumpemi*, *Pumpn* et *Pupn*; la famille Ælia, qui avait existé en Etrurie sous le nom de *Hele*. Les *Tarquin*, les *Porsena* et les *Volumnii* doivent aussi avoir une commune origine avec les *Tarchna*, les *Pulphna* et les *Velimna* qu'on rencontre dans les inscriptions funéraires étrusques. Celles-ci contiennent encore des noms ayant beaucoup de ressemblance avec ceux des familles *Licinia*, *Herennia*, *Vibia*, *Trebia*, *Celia* et *Luminia*. M. Casati considère que, dans l'ordre chronologique, il n'est pas possible d'attribuer la priorité aux noms romains sur ceux qui appartiennent à une civilisation bien antérieure.

BIBLIOGRAPHIE

197. Adolph (A.). Archäologische Glossen zur Urgeschichte. Moses — Herodot — Mythologisches. Thorn, Lambeck, in-8°.

198. Bellou (A.). Notice historique et archéologique sur le bourg de Formerie (Oise). Beauvais, Père, in-8°, 72 p., pl.

199. Bernoulli (J.-J.). Römische Ikonographie. Tome II. Die Bildnisse der römischen Kaiser. 1. Das Julisch-Claudische Kaiserhaus. Stuttgard, Spemann, in-8°.

200. Bertolotti (A.). Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII; ricerche e studi negli archivi romani. Mantova, Mondovi, in-8°, 256 p.

Les nombreuses publications de M. Bertolotti sur les artistes italiens ou étrangers établis à Rome ont déjà mis au jour de nombreux et précieux documents; les Français seront particulièrement reconnaissants à l'auteur de ne les avoir point oubliés dans cette série d'études. Sans doute, si la France n'a point, sauf exception, fourni aux Papes des artistes de premier ordre, le nombre des noms que M. Bertolotti a relevés prouve amplement qu'ils prirent une part assez active aux travaux de tous genres exécutés à Rome du xve au xviie siècle. Le nom de Jean Fouquet, que Filarète loue pour ses portraits, montre bien que, même en plein xve siècle, les artistes français n'étaient point méprisés en Italie. Les livres du genre de M. Bertolotti sont de ceux qu'il est impossible d'analyser : il faut les lire et les dépouiller en entier. Citons toutefois, parmi les documents les plus intéressants qu'il renferme, un inventaire des collections d'antiques du cardinal du Bellay (1560) et de nombreux textes relatifs au transport d'objets d'art antiques ou modernes en France (par ex. p. 49, 50, 100, 178 et suiv.), aux imprimeurs, à Antoine La Frérie, éditeur d'estampes, aux imprimeurs de musique; mentionnons enfin un testament fait à Rome par Le Poussin, en 1643, et le testament de Claude Lorrain, etc. Voilà certes de quoi mettre en goût les amateurs de documents.

E. MOLINIER.

201. Blankenstein (H.). Zu welchem Swecke studiren wir die griechische Baukunst. Festrede. Berlin, Korn, in-8°.

202. Bühler (G.). Ueber eine Inschrift des Königs Dharasena IV von Valabhi. Vienne, Gerold, in-8°.

203. Chantré (E.). Le Dauphiné préhistorique. Paris, Chaix, in-8°, 22 p.

204. Claudet (M.). La jeunesse de J.-J. Perraud, statuaire, d'après des manuscrits. Salins-les-Bains, David-Mauvas, in-8°, 80 p., fig.

205. Collignon (Max.) Phidias. Paris, Rouam, in-8° de 127 p. et grav.

Le public ami de l'art et de l'archéologie, ne peut manquer d'accueillir avec faveur la collection de biographies et de notices sur les artistes célèbres, dont la librairie Rouam entreprend la publication, si chacun des volumes qui doivent la composer est rédigé avec autant de soin, de compétence et de goût que celui que nous avons sous les yeux. M. Collignon, qui connaît son sujet en érudit, vient de le traiter en vulgarisateur; tout en se référant aux travaux et aux documents essentiels, il a dépouillé son exposition d'un trop grand appareil scientifique et du luxe des notes : les lecteurs auxquels il s'adresse lui en sauront gré; ce qui leur importe, c'est de connaître, avec les principales circonstances de la vie de Phidias, le milieu dans lequel s'est développé le génie du plus grand des artistes de la Grèce, les sculptures dues à son ciseau, la place qu'il occupe dans l'histoire générale de l'art, l'influence de ses œuvres. M. Collignon rappelle et décrit les premiers chefs-d'œuvre de Phidias pendant le gouvernement de Cimon, tels que le groupe votif de Delphes et l'Athena Promachos. Nous montons ensuite avec lui sur l'Acropole, et nous pénétrons dans l'atelier où Phidias travaille à la statue chryséléphantine d'Athéna Parthenos que tant d'auteurs et d'artistes se sont évertués à reconstituer en s'aidant des monuments et des textes anciens. Les frontons et les sculptures du Parthénon forment naturellement le noyau du livre et la partie sur laquelle l'attention du lecteur se concentre davantage. On sait que bien des points restent encore obscurs et que les archéologues sont divisés sur la solution à donner à plusieurs problèmes importants. M. Collignon nous tient au courant de ces questions et il les aborde discrètement en formulant son opinion particulière. Par exemple, la main droite d'Athéna Parthénos qui tient une victoire était-elle supportée par une colonnette, comme nous le feraient croire les reproductions antiques qu'on en possède? M. Collignon pense que ce support disgracieux n'existait pas à l'origine, et qu'il a été ajouté après coup, au moment d'une de ces nombreuses restaurations dont la statue eut besoin de très bonne heure. Quant au mythe de la naissance d'Athéna, représenté sur le fronton oriental du Parthénon, on discute encore la question de savoir quel moment de la naissance de la déesse Phidias avait traduit. Les éléments font défaut pour reconstituer la scène, car des dix-neuf figures que comportait ce fronton, onze seulement, et encore plus ou moins mutilées, sont parvenues jusqu'à nous : M. Collignon propose des restaurations et des interprétations de toutes ces figures dont il fait surtout admirer l'art sobre, nerveux. Le fronton occidental est, on le sait, encore plus mutilé; il représentait la querelle de Poseidon et d'Athéna pour la possession de l'Attique. L'auteur analyse en détail cette gigantesque composition. Enfin, il se pose cette question essentielle : Quelle part revient à Phidias, dans la conception et dans l'exécution de ces grandioses sculptures? La réponse de M. Collignon à cette question que d'autres se sont faite avant lui est celle-ci : « Nous imaginons volontiers, dit-il, Phidias déterminant le plan des frontons, exécutant de sa main les modèles en terre et distribuant entre les sculpteurs de son atelier la tâche beaucoup plus longue de les rendre en marbre. Nous irons même plus loin, et nous reconnaîtrons la main et le coup de ciseau du maître dans les morceaux de maîtrise, tels que les groupes de Déméter et Coré, celui des Kharites et le Céphise. » Quant aux

métopes et à la frise, tout le monde admet que Phidias en laissa l'exécution matérielle à ses élèves ou à ses collaborateurs; leur style est loin d'être uniforme et l'on y distingue nettement le ciseau de plusieurs artistes qui paraissent même avoir subi l'influence de maîtres tels que Critios et Nésiotès.

E. BABELON.

206. Reinach (Salomon). Traité d'épigraphie grecque, précédé d'un essai sur les inscriptions grecques, par C.-T. Newton. Paris, Leroux, 1885, in-8°.

Quelques mois à peine après avoir donné la seconde édition de son *Manuel de philologie classique*, M. S. Reinach offre au public un nouvel ouvrage qui, dans une certaine mesure, poursuit le même but que le *Manuel* et s'adresse au même public. Le *Traité d'épigraphie* est, comme le *Manuel*, le premier livre de cette nature qui paraisse en France, et, comme lui encore, il a été inspiré par les écrits du même genre publiés en Allemagne : au triple point de vue pratique, méthodique et scientifique, l'auteur français a surpassé ses émules d'outre-Rhin. On a tort, comme on l'a fait ailleurs, de critiquer trop par le menu des ouvrages de la nature de ceux-ci et de se refuser à reconnaître leur utilité pratique, à cause des erreurs de détail et des omissions qu'on peut y signaler. Il serait aisé, incontestablement, à l'érudit qui s'occupe particulièrement des gemmes antiques ou de métrologie grecque, par exemple, de relever dans le *Traité* de M. Reinach des imperfections et des lacunes peut-être nombreuses. Elles sont regrettables sans doute, mais non de nature à porter atteinte à l'utilité pratique de son livre qui est comme le *vade mecum* de quiconque n'a pas à sa portée, d'une manière permanente, les grands *Corpus* d'inscriptions.

L'Essai préliminaire de M. Newton, qui ne comprend pas moins de 174 pages, est un traité didactique sur la matière. L'auteur expose, d'une plume magistrale, l'histoire de l'épigraphie grecque, l'importance historique, philologique et archéologique de l'ensemble des inscriptions jusqu'ici découvertes. La seconde partie du livre, qui est plus personnelle à M. Reinach, est conçue sur le même plan que l'Essai de M. Newton : elle en forme comme le développement analytique ou, si l'on veut, les pièces justificatives.

Le chapitre consacré à l'histoire de l'alphabet grec est le résumé et la coordination des travaux de Fr. Lenormant, de Kirchhoff, de Rœhl et de Taylor. Remarquons, en passant, que ni l'un ni l'autre de ces auteurs ne s'est préoccupé d'une manière suffisante de la numismatique; or, selon nous, l'histoire de l'alphabet grec et de ses transformations jusque sous la domination romaine sera toujours à remanier, tant qu'elle n'aura pas pour base fondamentale et essentielle l'étude des légendes monétaires. Les monnaies ayant presque toujours une date de temps et de lieu, conditions rarement réunies pour les inscriptions monumentales, nous estimons qu'un traité de paléographie numismatique est le préambule indispensable de l'histoire de l'alphabet grec. Et, en effet, comment ne pas s'étonner de voir M. Reinach, à la suite de ces savants, invoquer les légendes des bulles byzantines, par exemple, et laisser de côté toute la numismatique? Comment peut-on résoudre catégoriquement des problèmes comme ceux qui sont relatifs à l'apparition de l'epsilon et du sigma lunaires, à la transformation de l'Ω en ω, si l'on n'invoque la numismatique où souvent, pour les villes importantes, les monuments se succèdent sans interruption ni lacune depuis le cinquième siècle avant notre ère jusqu'au troisième après Jésus-Christ?

Le chapitre II sur les particularités orthographiques des inscriptions est un traité des dialectes grecs et il trouverait également sa place dans une grammaire. Le troisième chapitre s'occupe de l'archaïsme épigraphique qu'on voit persister en Attique longtemps après la réforme d'Euclide, du mode de gravure des textes épigraphiques, de la transcription des lois, du rôle des greffiers, des fautes commises par les lapicides, témoin l'inscription de la dédicace d'un autel consacré par Pisistrate, fils d'Hippias, et dont nous avons le texte à la fois sur une stèle monumentale et dans Thucydide. Le chapitre quatrième passe en revue les différents actes officiels qu'on transcrivait sur pierre, sur marbre ou sur bronze : décrets, consécrations, dédicaces, ex-votos, catalogues des vainqueurs dans les jeux, des archontes, des prytanes, des guerriers morts, les textes juridiques, particulièrement la loi de Gortyne, les inscriptions choragiques, agonistiques, éphébiques, etc. Un autre chapitre traite des titres privés : termes, stèles hypothécaires, épitaphes, conjurations, tables iliaques, voire même signatures d'artistes sur les vases peints et sur les pierres gravées; la numismatique est encore exclue.

La dernière partie renferme des notions complémentaires sur la chronologie, les ères, les divisions de l'année et des jours chez les Grecs, la formation et la transcription des noms propres grecs, l'équivalence des titres grecs et romains.

On voit, par cet aperçu sommaire, que M. Reinach a rassemblé une grande quantité de renseignements utiles sur l'écriture, l'orthographe, la langue, les institutions des Grecs. Au point de vue épigraphique proprement dit, il s'est efforcé de constituer des groupes, de trouver des formules générales et des lois de lecture et de déchiffrement. Mais ce qui est possible pour l'épigraphie latine ne l'est guère pour l'épigraphie grecque : chez les Romains, les abréviations ont leurs lois inflexibles, les formules sont consacrées, les fonctions publiques sont rigoureusement hiérarchisées, l'énumération des titres s'énonce d'une manière invariable : chez les Grecs, tout cela au contraire est laissé à l'inspiration individuelle; les textes épigraphiques se ressentent du génie propre de chaque ville; c'est la diversité qui caractérise l'épigraphie grecque. Y chercher des formules constantes paraît presque une entreprise chimérique : aussi M. Reinach a-t-il écrit un manuel des antiquités grecques, d'après les inscriptions, plutôt qu'un traité d'épigraphie dans le sens restreint du mot.

E. BABELON.

207. Rethwisch (E.). Die Inschrift von Killeen Cormac und der Ursprung der Sprache. Norden, Fischer, in-8°.

208. Sauppe (H.). Commentatio de phratriis atticis. Göttingue, Dieterich, in-4°.

209. Smend (R.) und Socin (A.). Die Inschrift des Königs Mesa von Moab. Fribourg en Brisgau, Mohr, gr. in-8° et atlas in-f°.

PÉRIODIQUES

BULLETIN MONUMENTAL

1885. N° 6.

Dehaisnes. Les procédés de l'Ecole flamande primitive et la peinture à l'huile. — Mély (F. de). Le chef de Saint-Tugnal à Chartres. — Bernard (B.). Saint-Lizier. Peintures, coffret et sarcophage. — Lefèvre-Pontalis (E.). Fonts baptismaux d'Urcel et de Laffaux (Aisne). — Marsy (de). Les cours d'archéologie dans les grands séminaires et la conservation des objets d'art dans les édifices religieux.

1886. N° 1.

Dion (A. de). Sur la date de l'église de Saint-Germer de Flay. — Lefèvre-Pontalis (E.). Nouvelle étude sur la date de l'église de Saint-Germer: Réponse à M. de Dion. — Germain (L.). Tombe d'Isabelle de Musset, femme de Gilles de Busleyden, à Marville (Meuse). — Laurière (G. de). Promenade archéologique dans le Val d'Aran. — Congrès archéologique de Montbrison.

1886. N° 2.

Laurière (G. de). Promenade archéologique dans le Val d'Aran (suite). — Thédenat (H.). Sur deux masques d'enfants de l'époque romaine trouvés à Paris et à Rouen. Courajod (L.). La collection Révoil au Musée du Louvre. — Baye (G. de). Le Torques était porté par les hommes chez les Gaulois.

1886. N° 3.

Müntz (E.). Les mosaïques byzantines portatives. — Jadard (H.). L'abbaye d'Hautvillers (Marne); ses sépultures, la tombe de Thierry Ruinart. — Courajod (L.). La collection Révoil au Musée du Louvre. — Chardin (P.). Recueil de peintures et sculptures héraldiques : la cathédrale de Trégnier.

1886. N° 4.

Chardin (P.). Recueil de peintures et sculptures héraldiques : cathédrale de Tréguier (suite). — Nodet (H.). Le château de Najac en Rouergue. Etude d'architecture militaire au XIIIe siècle. — Lahondès (G. de). Les prieurés de Saint-Sernin de Toulouse dans le pays de Foix. — Caron (E.). Les mosaïques et les peintures de la mosquée de Kahrié-Djami, à Constantinople. — Barthélemy (E. de). Le trousseau de Marguerite de Valois, duchesse de Savoie.

NOTIZIE DEGLI SCAVI DI ANTICHITA

Mars 1886.

Bertolini. Inscription funéraire trouvée à Concordia. — Prosdocimi (Al.). Inscriptions trouvées dans la région d'Este. — Gozzadini. Rapport sur les fouilles exécutées dans la région de Bologne, à S. Polo. Découverte de tombeaux contenant de nombreuses antiquités : vases, fibules, bracelets, etc. — Gozzadini. Découverte d'antiquités à Marzabotto. — Santarelli. Inscription funéraire et autres objets découverts à Forli. — Nardi-Dei. Mosaïque trouvée à Chiusi. — Lanciani. Découvertes à Rome : inscriptions presque toutes funéraires. — Lanciani. Inscriptions trouvées à Ostie. — Nino (A. de). Découvertes sur le territoire de l'ancien pays des Marses. Fouilles de nécropoles à Casanova et Porciano, à Celano, à Ajelli; inscription trouvée à S. Benedetto dei Marsi. — Jatta (G.). Antiquités trouvées à Canosa, Ruvo et Gioia del Colle : vase avec des peintures dionysiaques, statuettes de terre cuite, lampes; amphore avec peintures se rapportant au mythe d'Oreste et des Euménides; œnochoé, hydrie, patère, alabastron, aryballe et autres vases avec des peintures, dont plusieurs, encore inexpliquées, paraissent fort intéressantes. — Tarantini. Inscription funéraire trouvée à Brindisi. — Viola (L.). Tombes trouvées à Manduria, avec mobilier funéraire : vases, statuettes de terre cuite, antéfixes. — Viola (L.). Trouvaille de monnaies de la République romaine, à Tarente. — Salinas. Quelques découvertes en Sicile; à Marsala, un monument de l'antiquité chrétienne. — Vivanet (F.). Découverte d'inscriptions funéraires en Sardaigne, à Cagliari.

Avril 1886.

Bertolini. Inscriptions importantes trouvées à Concordia et à Vendoio. — Castelfranco (P.). Grandes amphores trouvées à Vigentino; tombes gallo-romaines à Garbagnate Milanese et à Golasecca; inscriptions funéraires à Vintimille. — Podesta (Paolo). Tombeaux trouvés à Ameglia, avec bracelets et fibules en argent et en bronze, des armes, etc. — Gozzadini. Trouvailles d'objets funéraires dans la région Cispadane, à S. Lazzaro. — Santarelli. Tombes archaïques, près d'Imola, avec mobilier funé-

raire. — MANCINI (R.). Inscriptions étrusques trouvées dans la nécropole d'Orvieto ; inscription romaine à S. Maria di Falleri. — LANCIANI. Fouilles à Rome, à Ostie et à Curti. Fragments de statues en marbre, nombreuses inscriptions funéraires. — GALANTE. Tuiles romaines à inscriptions, inscriptions grecques et latines, fragments d'architecture, trouvés à Pozzuoli. — SOGLIANO. Trouvaille de monnaies romaines à Pompei. — NINO (de). Tombeaux et fragments d'inscriptions trouvés à Sulmona, à Pratola Peligna, à Pettorano. — LORENZO (A. di). Tombe chrétienne à Siderno et autres antiquités découvertes en Calabre, près de Syracuse en Sicile; tombeaux antiques près du temple que Gélon fit construire à Cérès et à Proserpine, l'an 480 av. J.-C., après la défaite des Carthaginois.

L'ART

N° 536. — BERGGRUEN (O.). L'œuvre de Rubens en Autriche (fin). — BONNAFFÉ (E.). L'art du bois : les écoles françaises au XVIe siècle. — RITTERS (L.). Une statuette florentine du XVIe siècle. — MICHEL (E.). Trois tableaux de maîtres italiens au Musée de Berlin.

N° 537. — MOLINIER (E.). Un département du Musée du Louvre depuis quinze ans.

N° 538. — BONNAFFÉ (E). L'art du bois. Les écoles françaises au XVIe siècle : Normandie. — LALANNE (Ludovic). Deux portraits par Holbein à retrouver.

THE JOURNAL OF HELLENIC STUDIES

VOL. VII, N° 1 (1886).

EVANS (A.-J.). Recent discoveries of tarentine terra-cottas (pl. LXIII, LXIV). — MURRAY (A.-S.). Antiquités from the Island of Lipara (pl. LXII).— IMHOOF-BLUMER and PERCY GARDNER. Numismatic Commentary of Pausanias Part. II, Books III-VIII (pl. LXV-LXVIII). — FARNELL (L.-R.). On some Works of the School of Scopas. — WROTH (W.). Imperial cuirass-ornamentation and a torso of Hadrian in the British Museum. — BENT (J.-T.). An archaeological visit to Samos. — GARDNER (P.). Inscriptions from Samos. — GARDNER (E.-A.). An inscription from Chalcedon. — BURY (J.-B.). Ἴυγξ in greek Magik. — MIDDLETON (J.-H.). A suggested restoration of the great Hall in the palace of Tiryns. — JEBB (R.-C.). The homeric House in relation to the Remains at Tiryns.

Planches. — LXII. Paintings on two Vases from Lipara. A. Scene from a Comedy. B. Head of a Satyr. — LXIII. Terras-cottas from Tarentum. A. Head of Persephone. B. Frieze with Male and female Winged Figures. Γ. Bodel of a Boat. — LXIV. Terra-cottas from Tarentum. A. Eros as a child. B. Female Head. Γ. Negro Boy crouching under Amphora. Δ. Statuette of Aphrodite adjusting her Sandal. — LXV et LXVIII. Photographs from casts of Coins of Laconia, Messenia, Elis, Achaia and Arcadia in illustration of Pausanias.

ARCHAOLOGISCHE ZEITUNG

VIERTES HEFT, 1885.

MAYER (M.). Alkmeons Jugend. — WERNICKE (K.). Beiträge zur Kenntniss der Vasen mit Meisternamen. — WOLTERS (P.). Der Triton von Tanagra. — MARX (F.). Dioskuren aus Süditalien. — FURTWANGLER (A.). Die Hera von Girgenti und drei andere Köpfe. — MICHAELIS (A.). Theseus oder Jason? — MICHAELIS (A.). Die verschollene mediceische Poseidon-Statue. — BLUMMER (H.). Noch einmal die griechischen Speisetische. — WERNICKE (K.). Zu den Vasen mit Meisternamen, Nachtrag. — STUDNICZKA (F.). Nachtrag zu Archäologische Zeitung, 1884, p. 281.

Planches : 15. Alkmeon, Hydria in Berlin.— 16. Vasen : A. des Nikosthenes; B. des Hermogenes; C. des Epiktet. — 17. Schale; muthmaasslich von Euphronios. — 18, 19. A. Schale, muthmaaslich von Hieron. — 19. B. Innerbild einer Leagros-Schale.

Vignettes. — P. 263. Münzen von Tanagra mit Dionysos und dem Triton. — P. 269. Dioskuren, Terracotta gruppe aus Süditalien. — P. 275. Vier weibliche Marmorköpfe : A. die Hera von Girgenti, im British Museum ; B. im Besitze von Castellani ; C. im Berliner Museum ; D. im Besitze des Herrn von Warsberg in Wien. — P. 283. Mediceische Poseidon-Statue. — P. 287. Bronzetisch im Berliner Museum.

(NOTA. — L'*Archaologische Zeitung* cesse sa publication; ce recueil est désormais remplacé par le *Jahrbuch des Kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts*, sous la direction de M. Max. Frankel.)

L'Administrateur-Gérant,
S. COHN.

ÉTUDE ARCHÉOLOGIQUE

SUR

L'ÉGLISE SAINT-PIERRE D'AULNAY

(CHARENTE-INFÉRIEURE)

(PLANCHES 31-36).

Malgré toutes les études, toutes les recherches dont notre archéologie nationale a été l'objet depuis le commencement de ce siècle, il reste encore en France, principalement dans nos provinces du Centre et du Midi, un assez grand nombre de monuments à peu près ignorés. Les injures du temps, plus encore, hélas! l'incurie et le mauvais goût des hommes, portent tous les jours d'assez rudes coups à ces précieux spécimens de l'art du Moyen-Age, pour que l'on doive saisir toute occasion de tirer ces monuments de l'oubli, de les étudier avant qu'ils aient perdu tout caractère, et de chercher à leur assigner leur place dans l'histoire de l'art français.

C'est ce que je voudrais faire aujourd'hui pour une vieille église du XIIe siècle, encore debout sur les confins du Poitou et de la Saintonge, et qui, malgré sa grande valeur artistique, que rehausse encore un état de conservation remarquable, est à peu près inconnue. Il faut dire que l'accès n'en est pas facile. Cette église s'élève près d'un village éloigné de tout chemin de fer. Il est à quatre lieues de la station la plus proche, celle de Saint-Jean-d'Angély, encore cette station est-elle de création récente. Le bourg dont je veux parler n'est point cependant sans importance, il se nomme Aulnay. Il existait dès le temps des Romains; c'était même un des points principaux de la voie romaine de Saintes à Poitiers[1]. Plus tard, il fut le centre d'une des principales seigneuries du Poitou. Les vicomtes d'Aulnay ont joué un rôle considérable dans les annales de cette province[2]. C'est d'eux que descendaient les seigneurs de Surgères, de Taillebourg, de Mortagne et de Pons. Ils possédaient à Aulnay un château dont la plus grande partie a disparu en 1818, et dont une tour subsiste encore[3]. C'est au pied de ce château que le bourg d'Aulnay s'est groupé. L'église est complètement en dehors du

1. On a trouvé à Aulnay, plusieurs inscriptions romaines, elles ont été publiées par M. Audiat dans son *Epigraphie Santone*, p. 46-47. — *Cf. le Rec. des actes de la Comm. des arts et monum. de la Charente-Inférieure*, t. I, p. 58.

2. Voir la notice consacrée à Aulnay par M. Brillouin, dans le *Bulletin de la Soc. hist. de Saint-Jean-d'Angély*, t. II, p. 175 et s.

3. *Ibid.*, p. 180, 181.

bourg. Elle en est éloignée de 300 ou 400 mètres au moins, et c'est à cette particularité, sans doute, qu'elle doit le privilège trop rare de nous être parvenue presque intacte et de n'avoir été défigurée par aucune de ces constructions parasites, qui, dans les villes du Moyen-Age, venaient si souvent déshonorer les plus beaux édifices.

Comme beaucoup d'autres églises, celle-ci n'a pas d'histoire, ou du moins les renseignements historiques que l'on a pu jusqu'ici recueillir sur elle sont aussi peu nombreux que peu précis.

On sait seulement qu'elle appartenait, au XIe siècle, à la fameuse abbaye de Saint-Cyprien de Poitiers. Vers 1045[1], Ranulfe Rabiole, son frère Maingot et sa mère Raingarde avaient donné à cette abbaye une partie des droits de sépulture et des offrandes de cire appartenant à l'église d'Aulnay[2]. Cette concession fut confirmée vers la fin du XIe siècle par Hugues Rabiole[3], et le même seigneur fut sans doute l'auteur d'une autre donation, dont le texte ne nous a pas été conservé, et qui attribua en toute propriété l'église d'Aulnay à l'abbaye de St-Cyprien, car vers 1097 ou 1100, l'évêque de Poitiers Pierre II mentionne cette église parmi celles qui appartenaient à la riche abbaye poitevine[4]. Elle est encore nommée en 1119 par le pape Calixte II parmi les églises dépendantes de Saint-Cyprien[5].

Quelques années plus tard, nous trouvons l'église d'Aulnay dans d'autres mains. Des bulles de 1135, 1149 et 1157, recueillies par Dom Fonteneau, la comprennent au nombre des possesions du chapitre de Poitiers, et ce chapitre en conserva la propriété jusqu'à la fin du dernier siècle, car c'est lui, jusqu'en 1789, qui avait le droit de nomination à la cure d'Aulnay[6].

Il est difficile de tirer de ces quelques documents aucune induction précise quant à l'âge de l'édifice. On n'a pour le dater d'autres éléments que ceux qui ressortent de l'étude archéologique du monument lui-même. Je vais donc aborder cette étude. Ce ne sera pas chose absolument superflue, car, je l'ai dit plus haut, peu d'églises sont moins connues. Aucun de nos maîtres en archéologie ne s'en est occupé. Viollet le Duc l'a bien mentionnée dans son Dictionnaire, mais il la connaissait si peu qu'il l'a confondue avec celle d'Aunay dans la Nièvre[7]. Quant à Caumont, qui a dû la visiter dès 1844, lors du Congrès archéologique de Saintes, je ne crois pas qu'il en ait parlé un peu longuement dans aucun de ses ouvrages, et même, à ma connaissance, il ne l'a mentionnée qu'une fois à propos d'une figure de cavalier[8] dont je dirai plus loin deux mots.

Deux auteurs seulement ont consacré à ce beau monument une étude spéciale. Le premier en date est Benjamin Fillon qui en fit une courte description, en 1844, devant

1. Plus exactement entre 1031 et 1060.

2. Rédet, Cartul. de Saint-Cyprien de Poitiers, p. 292, du tome III des *Archives hist. du Poitou*.

3. *Ibid.*, p. 295.

4. *Ibid.*, p. 13.

5. *Ibid.*, p. 18.

6. Voir Brillouin, *opus cit.*, p. 183.

7. *Dictionn. d'archit.*, t. X, vo Aulnay. Il est vrai que dans le corps de son livre, t. V. p. 273, il la classe, sans autre détail d'ailleurs, parmi les édifices de la Charente-Inférieure.

8. *Abécédaire d'archéologie religieuse*, 5e éd., p. 262.

le Congrès de Saintes[1]. Le second est M. Brillouin, dont le travail, publié en 1863, est resté, jusqu'à ce jour, ce que nous possédons de plus détaillé et de plus complet[2]. Malheureusement ce mémoire n'est accompagné d'aucun dessin, et les appréciations de l'auteur sont parfois si extraordinaires qu'on ne peut guère se fier à sa compétence ni pour l'explication des diverses parties de l'édifice, ni pour la détermination de sa date. C'est ainsi qu'il fait de cette église un monument de l'art lombard[3], qu'il voit dans certaines figures des particularités propres à l'ère carlovingienne[4], et qu'avec le plus grand sérieux, il donne la filiation ininterrompue des seigneurs d'Aulnay depuis Clodion, roi de France[5].

Quand j'aurai mentionné encore une notice de trois pages publiée par M. Paris[6], quelques mots de M. de Longuemar sur les sculptures de la façade[7], et les brèves observations de M. Audiat sur les inscriptions qu'on lit en diverses parties du monument ou que l'on a recueillies dans son voisinage[8], j'aurai énuméré à peu près tout ce qui a été écrit sur l'église d'Aulnay.

On voit que cela se réduit à bien peu de choses et l'on comprendra que j'aie été tenté, à mon tour, de faire connaître ce beau monument. Ma tâche sera bien facilitée, à cet égard, par les magnifiques photographies que la Commission des Monuments historiques a récemment fait exécuter de cet édifice et qui sont dues à l'un des plus habiles opérateurs que nous ayons aujourd'hui, M. Mieusement. Elles m'ont servi à faire les planches qui accompagnent ce mémoire.

Le plan de l'église d'Aulnay est aussi remarquable par sa simplicité que par ses belles proportions.

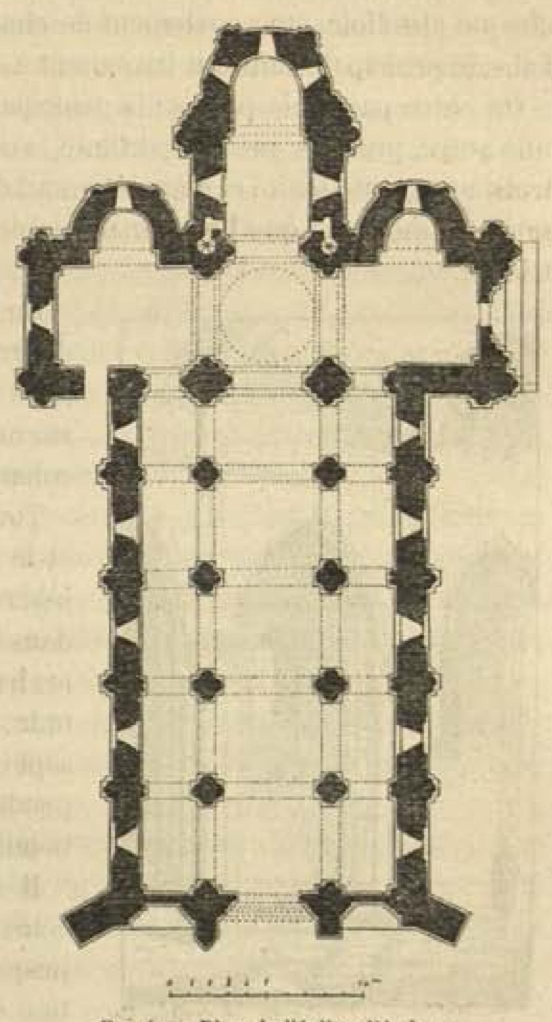


Fig. 1. — Plan de l'église d'Aulnay.

1. *Bull. monum.*, t. X, p. 522. — Cf. *Congrès archéol.*, XI[e] session, 1844, p. 102.
2. *D'Aulnay et de son église*, dans le *Bull. de la Soc. hist. de Saint-Jean-d'Angély*, t. II, p. 184 et s.
3. *Ibid.*, p. 186.
4. *Ibid.*, p. 187.
5. *Ibid.*, p. 197.
6. *Recueil des actes de la Comm. des arts et monum. de la Charente-Inf[re]*, t. I, p. 57.
7. *Mém. de la Soc. des Antiq. de l'Ouest*, t. XXVIII (1863), p. 215.
8. *Epigraphie Santone*, p. 45, 47, etc.

Une nef de cinq travées, garnie de collatéraux, donne accès à un transept, dont les bras font une forte saillie sur l'alignement des bas côtés; deux absidioles en hémicycle, assez profondes, s'ouvrent sur les bras du transept et flanquent un chœur d'une travée, à l'extrémité duquel se dresse l'abside principale, en hémicycle, comme les deux autres.

Le jour pénètre dans l'édifice par une série de fenêtres, amorties en plein cintre, qui sont percées dans les murs extérieurs des bas côtés. La disposition donnée aux voûtes n'a pas permis, comme on le verra plus loin, d'ouvrir des jours dans les murs latéraux de la nef. Une fenêtre à chaque bout du transept, celle du sud en forme d'oculus, une dans chaque absidiole, une également de chaque côté du chœur, et enfin trois autres dans l'abside principale suffisent largement à éclairer l'intérieur du monument.

On entre par trois portes : la principale est au bas de la nef, dans l'axe de la façade; une autre, presque aussi importante, s'ouvre à l'extrémité méridionale du transept; la troisième, toute petite et complètement dénuée d'ornements, donne accès à une vilaine sacristie moderne que l'on a malencontreusement accolée au flanc du bas côté septentrional.



Fig. 2. — Intérieur de la nef.

On communique de la nef dans les bas côtés par de grandes arcades en cintre brisé, renforcées chacune par un arc intérieur. Ces arcades sont portées sur une série d'élégants piliers formés de quatre fortes colonnes assemblées en quatrefeuilles.

Toute l'église est voûtée. La nef, les bras du transept et le chœur sont recouverts d'une voûte en berceau légèrement brisée; une voûte du même genre, mais dans laquelle la brisure est plus accentuée, surmonte les bas côtés. Les trois absides sont, comme d'habitude, voûtées en cul de four; enfin, le carré du transept est surmonté d'une charmante coupole posée sur pendentifs et ornée de huit nervures en forme de gros boudins.

Il importe de remarquer que les voûtes des bas côtés sont très élevées. L'architecte les a montées jusqu'à la naissance de celle de la nef. Cette disposition est très caractéristique. C'est une des particularités qui distinguent les églises romanes du Poitou. Jules Quicherat l'a signalée, il y a plus de trente ans, dans un de ses plus importants mémoires, et a fort bien expliqué les motifs de cette disposition[1]. Je les rappelle en deux mots :

1. *Revue archéol.*, t. IX. J'ai réimprimé ce mémoire dans les *Mélanges d'archéologie de Quicherat*, p. 99 et suiv.

On sait que le jour où les constructeurs du Moyen-Age, s'affranchissant des traditions primitives, voulurent substituer dans leurs églises des voûtes aux charpentes apparentes qui recouvraient les basiliques, ils se trouvèrent en présence d'un problème qu'ils ne purent résoudre qu'après de longs tâtonnements. La voûte en berceau qu'ils adoptèrent d'abord pèse d'un poids très lourd sur les murs qui lui servent de piédroits; elle tend à les repousser hors de leur aplomb. Bien des moyens furent employés pour résister à cette poussée. On commença par garnir tout l'extérieur de l'édifice de contreforts convenablement espacés, qui renforcent les murs de loin en loin. Nous verrons qu'une garniture de ce genre existe à Aulnay et que l'architecte a même su en tirer un très heureux parti pour la décoration du monument. Aux contreforts correspondent, à l'intérieur de l'édifice, les arcs doubleaux, jetés perpendiculairement à l'axe des voûtes, au droit de chaque travée, et qui viennent renforcer la voûte à l'intrados de laquelle ils sont appliqués. L'église d'Aulnay a sa nef et ses bas-côtés munis de doubleaux. Mais, si ces artifices de construction pouvaient suffire dans les édifices de petites dimensions, ils étaient moins efficaces dans les grandes églises où la largeur de la nef et l'élévation de la maîtresse-voûte venaient singulièrement augmenter les difficultés du problème. Nos constructeurs durent chercher d'autres moyens de lutter contre la poussée des grandes voûtes. Chaque province eut son système particulier et rien n'est plus curieux que d'étudier tous ces systèmes dont les développements graduels aboutirent à cette transformation radicale de l'architecture qui fut au XIII[e] siècle une des gloires de notre pays.

Mais je serais entraîné trop loin si je voulais parler des diverses combinaisons de voûtes imaginées par nos architectes; qu'il me suffise de dire que, dans la région où s'élève l'église d'Aulnay, en Poitou, on imagina de combattre la poussée en montant les voûtes des bas-côtés assez haut pour qu'elles puissent épauler la voûte centrale à sa naissance et la renforcer ainsi dans toute sa longueur. On conçoit qu'avec une disposition pareille, il ne restait plus de place pour percer des fenêtres au dessous des voûtes de la nef, et de là vient que l'église d'Aulnay n'est éclairée que par les fenêtres des bas-côtés.

J'ai peut-être insisté outre mesure sur cette particularité, mais elle me paraît d'une importance capitale. On la retrouve dans toutes les églises romanes du Poitou, à Saint-Savin[1], à Chauvigny, à Notre-Dame de Poitiers, à Lusignan, à Jasseneuil, etc., et Quicherat a eu mille fois raison d'y voir un des caractères auxquels on reconnaît au premier coup d'œil les édifices poitevins.

Je passerai rapidement sur les autres détails de construction que l'on pourrait relever à l'intérieur de l'église d'Aulnay et qui rentreraient plutôt dans le domaine de l'architecture proprement dite que de l'archéologie. Il y en a pourtant d'assez remarquables. Ainsi je ne puis omettre de citer les longues colonnettes accouplées qui, sur les murs extérieurs des bas côtés, servent de supports aux arcs doubleaux, et l'heureuse disposition

1. Viollet-le-Duc, *Dict. d'archit.* t. I, p. 176, fig. 12.

des piédroits qui soutiennent les doubleaux de la nef. Ces piédroits sont formés de deux élégantes et courtes colonnettes accouplées qui reposent sur le tailloir des gros piliers. L'architecte a, de la sorte, évité cette disproportion si fréquente dans les églises romanes entre les colonnes relativement courtes qui reçoivent les retombées des arcades de la nef et ces longs fûts qui s'élèvent d'un jet du sol à la naissance des voûtes[1], où ils vont supporter les retombées des doubleaux.

Mais c'est assez parler de l'intérieur de l'édifice, j'ai hâte d'arriver à l'extérieur, car c'est là, surtout, que le talent du grand artiste inconnu qui a bâti Aulnay éclate de toutes parts.

La façade, malheureusement, n'offre pas de belles lignes; elle a reçu des modifications considérables dans les derniers temps du Moyen-Age. Toute sa moitié supérieure a été refaite, et ni les deux petites fenêtres qu'on y voit, ni la grande baie aveugle qui en occupe le milieu et qui abritait encore, il y a trente ans, les restes d'une statue équestre[2], n'ont grande antiquité. J'en dirai autant des deux contreforts qui flanquent la porte centrale et dont la construction, à la fin de l'époque gothique, a entraîné la mutilation des riches sculptures qui ornent cette partie du monument. D'autres contreforts encore plus massifs, de vrais éperons ceux-là, sont venus également empâter les angles de la façade, s'y sont grossièrement substitués aux anciens contreforts composés d'un élégant faisceau de colonnes et n'ont plus laissé subsister de la construction primitive que les deux petits clochetons qui couronnent les cages de deux escaliers en vis pratiqués dans l'épaisseur du mur.

Mais ce qui fait la valeur de cette façade, ce n'est pas son architecture en elle-même, c'est la riche décoration des trois baies qui en ornent le rez-de-chaussée.

Ici, comme dans beaucoup d'églises romanes, même des plus grandes, la façade n'est percée que d'une seule porte établie dans l'axe de la nef. Dans l'axe des bas côtés, on plaçait ordinairement des fenêtres. Mais ce n'est pas le cas le plus fréquent en Poitou. Dans cette province où le XIe et le XIIe siècle ont vu fleurir une brillante école de sculpture, trop peu étudiée jusqu'ici, on aimait à couvrir la façade principale des églises de grandes pages sculptées, et, pour laisser au ciseau le plus de place possible, on remplaçait les fenêtres latérales par des arcades aveugles sur lesquelles le sculpteur trouvait des surfaces propices à l'exercice de son art. C'est ce que nous remarquons dans cette grande et belle façade de Notre-Dame de Poitiers, la mieux conservée de toutes celles qui nous restent, ou encore dans celle de la cathédrale d'Angoulême, ou dans les façades moins renom-

1. La même disposition se rencontre dans les églises de Nouaillé et de Notre-Dame de Chauvigny (Vienne).

2. Il ne reste plus de cette statue qu'un tronçon informe, qui est relégué dans un coin de l'église. Elle était semblable à ces autres statues de cavalier que l'on voit à la façade de plusieurs églises du Poitou, notamment à Saint-Hilaire de Melle. Jadis on voulait faire du cavalier d'Aulnay un Charlemagne (*Bull. monum.*, t. X, p. 524), mais on est à peu près d'accord aujourd'hui pour reconnaître dans ces statues l'image de Constantin. (Voir le travail de l'abbé Arbellot, sur ces statues symboliques dans le *Bull. de la Soc. archéol. du Limousin*, t. XXXII (1885), p. 1 et s.)

mées des églises d'Aubeterre, de Châteauneuf, de Cognac (Charente), d'Esnandes, de Genouillé, de Chadenac (Charente-Inférieure), de Parthenay-le-Vieux (Deux-Sèvres) ou de Maillezais (Vendée).

Je reviendrai tout à l'heure sur les sculptures d'Aulnay, mais, avant, jetons un coup d'œil tout autour de l'église. L'extérieur de la nef ne nous arrêtera pas longtemps, c'est comme d'habitude la partie la moins ornée de l'édifice. Remarquons cependant l'heureux parti que l'architecte a tiré des contreforts. Au lieu d'en faire, comme tant d'autres, de simples ressauts carrés, secs et raides, il les a dissimulés sous la forme d'un gracieux groupe de trois colonnes, dont l'une s'élève jusqu'à la corniche qu'elle aide à porter, dont les deux autres soutiennent les retombées de larges arcades qui encadrent chaque travée, en rompant la monotomie de ces grands murs latéraux.

Il est assez rare de trouver le long de la nef d'une église romane une décoration aussi soignée. Habituellement c'est à l'abside, la partie la plus ornée du monument, qu'il faut aller en chercher des exemples.

Notons encore la décoration des fenêtres. Tandis qu'à l'intérieur elles sont tout unies, sur leur face extérieure elles sont encadrées d'un gros boudin porté sur deux colonnettes; leur appui pose sur un bandeau orné de moulures et un autre bandeau court à la naissance de leur cintre en se relevant de façon à former archivolte autour de chaque fenêtre.

Le transept mérite de nous arrêter plus encore que la nef. Son bras méridional présente, en effet, une fort belle porte, aussi richement ornée que celle de la façade principale et beaucoup mieux conservée. Cette porte est surmontée d'une arcature à trois baies, assise sur un riche bandeau sculpté porté par des modillons. La baie du milieu, beaucoup plus grande que les deux latérales, est en arc nettement brisé; elle encadre une petite rose à remplage cruciforme, qui se marie si gauchement avec le reste de la construction que l'on peut se demander si elle n'a pas été percée après coup, quoique la forme de son remplage et le profil des moulures qui la décorent conviennent bien à l'époque romane. Une grande arcade brisée couronne cette façade du transept et supporte le pignon qui domine d'assez haut la toiture correspondante. Enfin, de puissants faisceaux de colonnes garnissent les angles saillants du transept où ils jouent le rôle de contreforts. Nul doute que des faisceaux tout semblables n'aient, à l'origine, flanqué la façade principale avant la construction des gros éperons qui l'alourdissent.

Le carré du transept est surmonté d'un clocher de forme carrée qui n'est malheureusement pas la partie la mieux conservée de l'édifice, ni la plus homogène. Il est à trois étages ornés d'arcades. A l'étage le plus voisin de la toiture, ce sont des arcades aveugles, amorties en plein cintre et sans ornement. Il y en a trois sur chaque face. Le second étage, auquel correspond intérieurement le beffroi des cloches, est ajouré. Il est percé sur chaque face de six longues baies géminées, amorties par de petits arcs en plein cintre, et séparées deux par deux par des demi-colonnes dont les chapiteaux viennent

porter la corniche qui surmonte cet étage. Je suis convaincu qu'à l'origine, cette corniche marquait le sommet de la tour; au dessus devait s'élever une flèche carrée, analogue, comme proportion, à celle du clocher bien connu de Saint-Porchaire, à Poitiers. Mais à une époque avancée du Moyen-Age, on voulut exhausser la tour; on supprima l'ancienne flèche, on construisit un étage de plus, orné de vilaines baies en arc brisé, et on couronna le tout d'une haute pyramide en charpente.

Il ne me reste plus, pour compléter cette description, qu'à parler des absides. Les deux absidioles adossées au transept sont fort simples; leurs fenêtres, très petites, n'ont aucune décoration; leurs contreforts sont profilés en demi colonnes; leur corniche est composée d'une suite de petits arcs en plein cintre portés sur des modillons, décoration très fréquente au XIIe siécle, mais beaucoup moins en Poitou que dans d'autres provinces, la Normandie ou les bords du Rhin, par exemple.

L'abside principale est d'une grande élégance. J'ai déjà dit qu'au Moyen-Age, il était de règle d'apporter à la construction et à la décoration de cette partie du monument plus de recherche qu'au reste. L'architecte d'Aulnay n'a pas failli à cet usage. Comme disposition générale, les travées de l'abside reproduisent les traits essentiels de celles de la nef. Mêmes contreforts formés d'un groupe de trois colonnes, mêmes arcades d'encadrement, mêmes moulures aux fenêtres, mêmes bandeaux d'appui, mêmes archivoltes. Mais la décoration de tous ces détails est bien plus riche que dans les parties correspondantes de la nef. Ainsi les bandeaux d'appui sont tout couverts de sculptures, l'archivolte des fenêtres également. Mais c'est principalement la fenêtre centrale de l'abside dont l'ornementation est d'une richesse exceptionnelle. Il serait vraiment difficile de citer une fenêtre romane de plus belles proportions et décorée avec plus de goût. Son archivolte se compose de deux voussures à fort relief, décorées de boutons, de quatre-feuilles et de tête de clous. Le bandeau d'appui est orné d'une série de petits arcs en plein cintre, sous lesquels sont sculptés de petits personnages dont le corps se termine en queue de serpent et qui sont affrontés deux à deux. Enfin ce qui donne surtout à cette fenêtre un caractère original, c'est la décoration de ses chambranles : ils sont couverts de magnifiques rinceaux entremêlés de figures humaines. Que font là ces figures ? Je ne sais trop. Certains archéologues, qui se croient obligés de tout expliquer, ne manqueraient pas d'en faire des figures symboliques. Ils feraient remarquer que ces personnages semblent se frayer avec peine un passage au milieu des rinceaux qui leur barrent la route, d'où une explication toute trouvée : ces personnages représentent le chrétien aux prises avec les difficultés de la vie, luttant avec les mille obstacles dont est semé le chemin qui mène au paradis. Mais je m'empresse de déclarer que cette interprétation — quoiqu'on pût l'étayer de l'autorité de divers écrivains modernes — serait de pure fantaisie. Nos artistes du Moyen-Age n'avaient pas toujours autant d'esprit qu'on leur en prête. Malgré tout ce qu'ont pu dire les maîtres en symbolique, je crois puéril de chercher un sens à toutes les fantaisies échappées au ciseau de nos imagiers romans ou gothiques. Un

auteur qui a écrit, sur la symbolique chrétienne, des pages que tous les archéologues devraient savoir par cœur, M. Le Blant, a démontré avec évidence que les artistes chrétiens, comme ceux de tous les temps, ont souvent donné libre carrière à leur imagination, qu'ils ont entremêlé leurs œuvres d'une foule de figures purement décoratives auxquelles ils n'attachaient aucun sens déterminé, et qu'en bonne critique, on ne doit admettre une idée symbolique que lorsqu'elle est appuyée sur des textes précis et concordants d'écrivains ecclésiastiques autorisés[1].

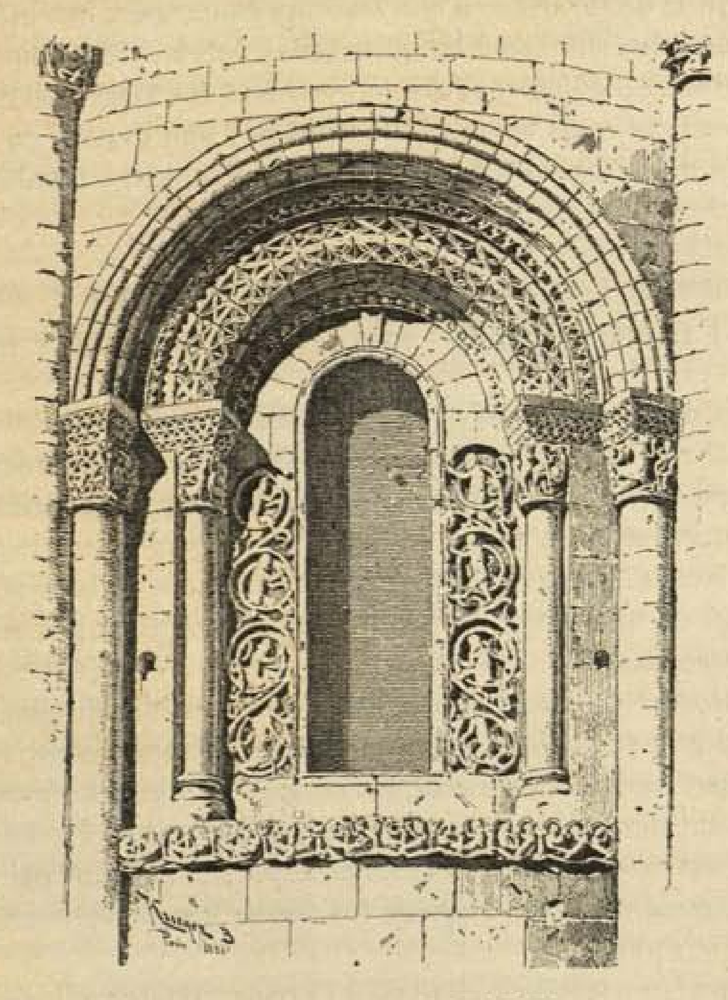


FIG. 3. — Fenêtre centrale de l'abside.

Je me suis déjà bien longuement étendu sur l'église d'Aulnay et pourtant je n'ai encore accompli que la moitié de ma tâche. Je n'ai point encore décrit et expliqué les sculptures qui ornent les portes et la façade du monument; or, c'est là, peut-être, ce qui constitue le principal mérite de ce remarquable édifice.

1. Le Blant. *Sarcophages d'Arles*, introd., p. VII à XXI.

MACON, IMP. TYP. ET LITH. PROTAT FRÈRES

Examinons d'abord la façade principale :

Son archivolte est formée de quatre voussures. La première, en partant du centre, est décorée de six grandes figures d'anges entourant un médaillon au centre duquel se dresse l'Agneau divin. Le mouvement des figures, le style des draperies, méritent d'appeler l'attention.

La seconde voussure est ornée de six figures de femmes, armées en guerre, la main gauche appuyée sur un grand bouclier pointu, comme en portaient les chevaliers du temps de Louis VII, la droite armée d'une lance ou d'une épée, la tête coiffée du casque conique; ces figures personnifient les principales vertus, elles foulent au pied des espèces de monstres ou de démons, qui représentent les vices opposés à ces vertus. Sur un petit bandeau qui court le long de la voussure, sont gravés, en fort belles capitales romanes[1], les noms des vertus et des vices représentés; ce sont, en partant de la gauche :

IRA : PATIENTIA : LVXVRIA : CASTITAS : SVPERBIA : HVMILITAS
LARGITAS : AVARICIA : FIDES : IDOLATRIA : CONCORDIA : DISCORDIA

Cette opposition des vertus et des vices était fort à la mode au Moyen-Age. On la trouve, à l'époque gothique, au portail de nos églises les plus fameuses; à l'époque romane, les exemples en sont peut-être moins nombreux[2]; j'en pourrais citer plus d'un cependant, notamment dans la région de la France à laquelle appartient Aulnay; ainsi les portails de Fenioux (Charente-Inférieure), de Notre-Dame de la Coudre, à Parthenay, et de Saint-Pompain (Deux-Sèvres), en offrent des spécimens en tout semblables à celui que nous avons devant les yeux.

On sait que l'introduction de ces figures dans l'iconographie chrétienne est due à un poème qui eut une grande vogue pendant une partie du Moyen-Age, c'est la *Psychomachie* de Prudence. Jusqu'au XIIe siècle, les artistes qui veulent représenter les vertus et les vices s'inspirent directement du poème; et, de même que Prudence nous montre les vertus combattant les vices avec la lance et l'épée, et finissant par les terrasser, de même les artistes nous montrent toujours les vertus luttant corporellement avec les vices et les foulant aux pieds.

Au XIIIe siècle, une ère nouvelle s'ouvre pour l'iconographie chrétienne, les artistes ne s'inspirent plus des mêmes traditions d'atelier que leurs devanciers, et nulle part cet

1. Ces inscriptions ont déjà été signalées par M. de Longuemar dans son *Epigraphie du Haut-Poitou* (*Mém. de la Soc. des Antiq. de l'Ouest*, t. XXVIII, p. 216), par M. Audiat dans son *Epigraphie Santone*, et dans les mémoires déjà cités de MM. Paris et Brillouin.

2. Viollet-le-Duc (*Dict. d'archit.*, t. IX, p. 357) avance que c'est seulement vers la fin du XIIe siècle qu'apparaissent sur nos monuments ces représentations des vertus et des vices, et il cite comme un des plus anciens exemples de ces représentations, la série des vertus et des vices qui orne le soubassement d'une des portes de la façade de la cathédrale de Sens; on remarquera que les divers exemples que j'indique ici sont tous antérieurs aux sculptures de Sens.

abandon des anciens modèles n'est plus sensible que dans la représentation des vertus et des vices. Nos sculpteurs gothiques semblent avoir oublié le poème de Prudence. Ils ne nous montrent plus les vertus en lutte avec les vices. Ils les figurent isolément, accompagnées d'attributs caractéristiques, ou bien ils les symbolisent dans de petites scènes qui nous montrent le vice en action. Ainsi, au portail central de Notre-Dame de Paris, nous voyons la Colère figurée par une femme chassant un moine à coups de bâton, et la Patience sous les traits d'une femme assise tenant un écu sur lequel est sculpté un bœuf; la Charité est une femme tenant une brebis sur son giron, l'Avarice nous montre une femme enfouissant des écus dans un coffre.

Mais je ne puis m'étendre davantage sur ce sujet qui prêterait à bien d'autres développements. Continuons l'examen de notre porte.

La troisième voussure ne paraît pas avoir été comprise jusqu'ici. M. Brillouin[1] y voit « dix anges adorant le Père éternel ». Mais ces figures ne peuvent être des anges, non pas tant parce qu'elles n'ont pas d'ailes, qu'à cause de leur costume qui indique des femmes, du voile dont plusieurs ont la tête couverte, des chaussures enfin qui leur cachent les pieds, tandis que, depuis l'époque carlovingienne, les anges sont toujours pieds nus. Ces dix figures sont donc des femmes, et si l'on examine le petit objet que chacune tient à la main, on reconnaîtra bien vite ce qu'elles représentent. Cet objet a la forme d'une sorte de coupe; les unes, celles de gauche, tiennent cette coupe en l'air, les autres la tiennent renversée. Les premières sont les cinq vierges sages qui viennent avec leur lampe allumée au devant de l'époux, figuré à la clef de la voussure sous les traits du Christ bénissant. Les autres sont les cinq vierges folles, qui n'ont pas mis d'huile dans leurs lampes[2], et qui trouvent les portes closes quand elles se présentent aux noces de l'époux. Remarquons que ce dernier paragraphe du texte évangélique est ici traduit aux regards par un petit édifice qui se dresse à côté du Christ et dont la porte est fermée pas un gros verrou. Rien donc n'est plus clair, et cette représentation d'ailleurs est si fréquente à la façade de nos églises que je m'étonne qu'on ait pu s'y tromper.

La dernière voussure nous montre des figures dont le sens serait moins évident à première vue, si elles n'étaient encore accompagnées de quelques fragments d'inscription qui prouvent que l'artiste a voulu représenter les travaux des mois alternant avec les signes du zodiaque. Malheureusement, ces figures ont subi un remaniement; à la suite de quelque grave accident qui avait endommagé la façade, à l'époque sans doute où on dut la consolider à l'aide des lourds contreforts dont j'ai parlé plus haut, on a déposé et replacé tous les claveaux de cette voussure, et, en les replaçant, on en a supprimé quelques-uns et interverti plusieurs autres. Pareil fait s'est produit à la Porte royale de la cathédrale de Chartres, à la fin du XIIe siècle, quand on la transporta, de la place qui lui avait été donnée vers 1145, à celle qu'elle occupe aujourd'hui.

1. *Loc. cit.*, p. 187.

2. « Non sumpserunt oleum secum » (Matt. XXV, 3).

Ajoutons à cela que plusieurs scènes sont si mutilées qu'elles seraient presque impossibles à reconnaître, si nous n'avions les mêmes scènes reproduites avec quelques variantes dans d'autres monuments du même temps. Ainsi le portail de Saint-Ursin de Bourges, la Porte royale de la cathédrale de Chartres, nous fournissent des exemples très connus des travaux des mois. Mais il y en a un beaucoup moins renommé et qui mérite bien davantage d'être rapproché des sculptures d'Aulnay : je le trouve dans une église de ce même département de la Charente-Inférieure, à Fenioux. Il existe là une porte sculptée, ornée, comme celle d'Aulnay, de quatre voussures sur lesquelles sont sculptés les vertus et les vices, les anges entourant l'Agneau divin, les vierges sages et les vierges folles, et enfin les travaux des mois et des signes du zodiaque. C'est surtout en m'aidant des sculptures de Fenioux que j'ai pu déterminer, je crois, le sens de chacun des groupes d'Aulnay.

Le premier claveau, en partant de gauche, nous montre un homme assis; il symbolise le mois de janvier, c'est Janus; dans les sculptures du XIIIe siècle, on le représente habituellement avec deux visages. A côté devait se trouver le signe du Verseau, AQVARIVS, mais c'est une des figures qui manquent.

A sa place nous voyons un homme dont il ne reste que le buste; or, en le comparant à la figure correspondante de la porte de Fenioux, on voit qu'il était assis et devait se chauffer à une sorte de *brasero* posé entre ses jambes. L'homme qui se chauffe symbolise toujours le mois de février, comme on peut le voir à Saint-Ursin de Bourges et dans la série des mois des cathédrales de Reims, d'Amiens, de Sens, etc. Au mois de février correspondent les Poissons : ils sont ici à leur place et bien conservés.

Puis vient malheureusement une lacune de plusieurs claveaux, après laquelle nous voyons une figure que M. Brillouin a prise pour un enfant couché dans un berceau; or, c'est un homme taillant un cep de vigne, comme à Fenioux, à Bourges, à Amiens, à Sens et à Reims. C'est le symbole du mois de mars à côté duquel nous voyons le Bélier, ARIES, qui lui correspond dans le zodiaque.

Le mois d'avril manque; il était sans doute figuré, comme à Fenioux, par un cavalier; le signe du Taureau manque également.

Il reste une partie du signe suivant, celui des Gémeaux (*Ge*) MINI, mais le symbole du mois de mai a disparu.

Le mois de juin est complet. Il est symbolisé presque partout par un homme qui fauche. Ici c'est un groupe de deux personnes : l'une fauche; l'autre, la faux sur l'épaule, s'apprête à en faire autant. Le signe correspondant au mois de juin c'est l'Ecrevisse, CANCER, ou plutôt le Crabe, car c'est sous la forme de ce dernier crustacé qu'on représente toujours, au Moyen-Age, ce signe du zodiaque, et c'est ainsi qu'on l'a représenté ici, à droite de la clef de la voussure. Mais il n'en reste plus que la carapace, ses pattes sont cassées.

Le signe du Lion devrait venir immédiatement après celui du Cancer; on l'a placé avant,

par mégarde, ce qui le sépare de la scène correspondant au mois de juillet. C'était, comme d'habitude, la moisson. Mais le moissonneur a disparu et l'on ne voit plus que les épis qui se courbent sous la faucille.

A partir d'ici, les claveaux se suivent dans leur ordre régulier, ce qui aide singulièrement à expliquer ceux qui sont mutilés.

Ainsi, nous trouvons la Vierge et à côté le battage des grains, symbole du mois d'août. Les épis sont étalés sur l'aire; du batteur, il ne reste que le bras droit levé en l'air et tenant encore un bout de fléau.

Puis vient le signe de la Balance, LIBRA, sous la figure d'une femme gracieusement posée, mais dont les bras manquent; à côté, le symbole du mois de septembre, la vendange. Le vendangeur est brisé, mais on voit encore le cep de vigne et la petite cuve où l'on recueille le raisin pour le porter au pressoir.

Le Scorpion, qui vient ensuite, n'est plus qu'une masse informe, et le mois d'octobre est si mutilé qu'on est embarrassé pour l'expliquer. Je crois y reconnaître un berger gardant un troupeau de porcs; octobre est, en effet, la saison des glands.

Du Sagittaire, il ne reste plus que le nom, SAGITTARIUS, et le mois de novembre figuré à côté est bien mutilé. C'est de tous le plus difficile à comprendre, car l'artiste s'est ici écarté des usages habituels. Ordinairement ce mois est symbolisé par un homme qui fait sa provision de bois pour l'hiver. Mais ici nous voyons deux animaux, des bœufs, je crois, la tête inclinée vers une sorte de mangeoire en clayonnage. Le même groupe beaucoup plus distinct se voit à Fenioux surmonté de l'inscription NOVEMBER. Donc aucun doute quant au mois qu'on a voulu représenter, mais je ne comprends pas le sens de cette représentation.

Enfin nous trouvons le Capricorne, bien méconnaissable à vrai dire; et pour symboliser le mois de décembre, un homme à table, comme à Fenioux et à Saint-Ursin de Bourges.

Les parties latérales de la façade vont nous retenir moins longtemps, car leurs archivoltes sont simplement couvertes d'ornements et non de figures. Ces ornements, il est vrai, sont d'une beauté extraordinaire, et je ne crois pas que les sculpteurs romans aient jamais allié une plus grande profusion de décor, une plus grande vigueur de ciseau, avec une plus parfaite entente de la sculpture monumentale[1].

Le tympan des baies est orné de deux bas-reliefs, celui de gauche représente le crucifiement de Saint-Pierre, celui de droite, le Christ assis entre la Vierge et Saint-Jean[2]. Tous deux sont fort intéressants. Dans le premier, on remarquera le mouvement que l'artiste a su imprimer aux deux bourreaux; dans l'autre, la noblesse des figures et l'habileté avec laquelle les vêtements sont drapés.

Si je voulais être absolument complet, il me resterait à décrire les chapiteaux, ornés de monstres et de figures bizarres, qui soutiennent les retombées de toutes ces vous-

1. Voir la planche 35.

2. Voir la planche 36.

sures, les ornements qui couvrent leurs tailloirs, ou les moulures de leurs bases, les modillons de la corniche, les heureuses combinaisons d'appareil qui garnissent le plein des baies de la façade. Mais je craindrais de fatiguer l'attention de mes lecteurs, aussi je passe rapidement à cette porte du transept dont j'ai déjà signalé l'importance.

C'est, comme la porte principale, une baie en plein cintre, sans tympan, encadrée de quatre voussures qui retombent sur des colonnes ornées de cannelures en spirale ou en zigzag.

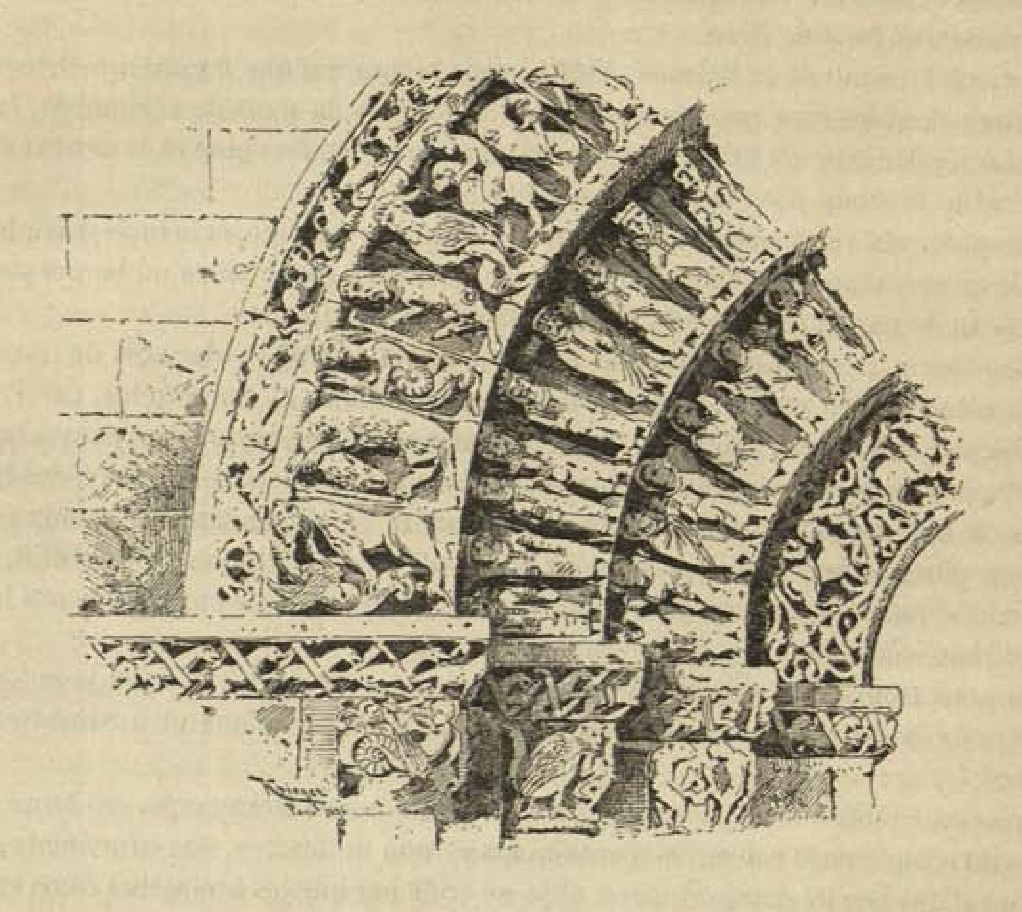


Fig. 4. — Fragment de la porte du transept.

La première voussure est décorée d'ornements d'un type tout particulier : ce sont des rinceaux entremêlés de griffons et autres animaux fantastiques. Mais le sculpteur ne les a pas traités avec cette vigueur de relief si remarquable dans les feuillages de la façade principale. Bien au contraire, c'est de la sculpture presque méplate, et qui donne à cette voussure un cachet tout particulier qui rappelle certains produits de l'art oriental; je serais très porté à supposer que l'artiste qui a sculpté cette archivolte s'est inspiré de quelque ivoire ou de quelque coffret byzantin, comme on en voit encore dans nos musées.

La sculpture de la seconde voussure a un tout autre caractère et les petites figures qui l'ornent rentrent dans le type ordinaire de nos bas-reliefs occidentaux.

Que représentent-elles ? Ce sont des saints. Mais lesquels, en particulier, je ne vois aucun moyen de le déterminer. Je suis un peu embarrassé également en ce qui concerne la troisième voussure. On y reconnaît, du premier coup, les vieillards de l'Apocalypse assis, couronne en tête, tenant d'une main un instrument de musique et de l'autre une fiole de parfums. Mais ici se présente une difficulté, le texte sacré ne parle que de vingt-quatre vieillards; or, le sculpteur en a figuré trente-un. Pourtant aucun doute n'est possible, c'est ainsi qu'on a toujours représenté les vieillards de l'Apocalypse. *Habentes singuli citharas et phialas aureas plenas odoramentorum, que sunt orationes sanctorum*[1].

Je ne puis m'expliquer leur nombre que par une inadvertance d'un artiste qui, connaissant mal le texte que je viens de citer et ayant besoin d'un assez grand nombre de figures pour couvrir une aussi grande voussure, a répété le même motif tant qu'il lui restait de la place, sans s'inquiéter de dépasser le nombre indiqué dans l'Apocalypse.

La dernière voussure est peut-être la plus curieuse de toutes, mais c'est celle où il est le moins aisé de bien sentir les intentions de l'artiste. Elle est garnie d'une suite de figures grotesques ou fantastiques, dont une partie est empruntée au bestiaire; ainsi le lion, le hibou, l'âne, le cerf, le sagittaire, la sirène, ont, on le sait, leur place dans ce recueil étrange dont les sculpteurs du Moyen-Age se sont si souvent inspirés. A côté, on remarque d'autres figures qui rentrent absolument dans le domaine de la caricature, par exemple une figure d'homme à corps de pourceau, un oiseau à tête humaine, un âne vêtu d'une chape comme un clerc, sans compter l'âne qui joue de la lyre, dont les exemples sont nombreux jusqu'à la fin du Moyen-Age.

Après ce que je disais tout à l'heure du symbolisme, on comprendra que je ne m'attarde pas à discuter la signification possible de toutes ces fantaisies extraordinaires, qui justifient bien, il faut l'avouer, cette fameuse mercuriale que saint Bernard adressait à Guillaume, abbé de Saint-Thierry[2]. Cette lettre est si connue que j'hésite à en rappeler le texte; pourtant elle s'applique si bien à la circonstance, elle semble à tel point avoir été écrite en présence même de notre porte d'Aulnay, qu'on me pardonnera d'en citer ces quelques lignes.

« A quoi servent, dit saint Bernard, à quoi servent dans les cloîtres, sous les yeux des frères et pendant leurs pieuses lectures, ces ridicules monstruosités, ces prodiges de beautés difformes ou de belles difformités ? Pourquoi ces singes immondes, ces lions furieux, ces monstrueux centaures, ces animaux demi-hommes, ces tigres tachetés, ces soldats qui combattent, ces chasseurs qui sonnent de la trompe? Ici une seule tête s'adapte à plusieurs corps; là, sur un seul corps se dressent plusieurs têtes. Tantôt un quadrupède porte une queue de serpent, tantôt une tête de quadrupède figure sur le

1. *Apocal.*, V, 8. || 2. Mabillon. *S. Bernardi op.*, t. I, col. 539.

corps d'un poisson. Quelquefois c'est un monstre avec le poitrail d'un cheval et l'arrière-train d'une chèvre. Ailleurs, un animal cornu se termine en croupe de cheval. Grand Dieu! si l'on n'a honte de sembables inutilités, comment au moins ne pas regretter l'énormité de la dépense ? »

On me permettra d'invoquer l'autorité de saint Bernard pour me justifier si je ne m'attarde pas davantage à chercher le sens de ces figures bizarres. Au surplus, cet article est déjà assez développé. Et pourtant que de détails il me resterait à décrire si je prétendais faire une monographie complète de l'édifice! Cette riche série de chapiteaux qui garnit tout le monument, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, nécessiterait à elle seule plusieurs pages de description. Il faudrait surtout une nombreuse suite de dessins pour faire ressortir leur élégance et leur variété[1]. La plupart sont ornés de feuillages combinés de mille façons diverses. Plusieurs représentent des figures monstrueuses ou des animaux fantastiques. Un petit nombre sont ornés de personnages. Ainsi sur un des piliers qui soutiennent le carré du transept, du côté du nord, on voit Dalilah coupant les cheveux de Samson[2]; à l'arcade qui donne passage du bras sud du transept au bas-côté correspondant, se trouve le sacrifice et la mort d'Abel. Notons, en pendant de ce dernier chapiteau, un autre qui représente des éléphants[3], et de peur qu'on ne s'y méprenne, le sculpteur à eu soin de graver à côté les mots **HI SVNT ELEPHANTES.**

Que n'a-t-il eu en même temps l'idée d'inscrire son nom à côté d'une de ces belles portes, comme le faisaient à la même époque, ce Guillaume qui sculptait le portail de l'église de Saint-Pompain[4], ou son habile émule de l'église Saint-Hilaire de Foussay, Audebert de Saint-Jean-d'Angely[5].

On voudrait tout au moins pouvoir donner la date précise de leur exécution et de la construction du monument lui-même. Mais je ne puis, sur ce point, apporter que des conclusions approximatives. Je ne crois pas, cependant, me tromper beaucoup en fixant le tout au règne de Louis VII, c'est-à-dire au milieu du XIIe siècle. Benjamin Fillon, si bon juge en la matière, s'était arrêté à cette date dans le court mémoire que je citais en commençant. Les caractères architectoniques du monument, le style des sculptures, la forme des lettres dans les inscriptions, tout me semble d'accord pour justifier cette conclusion.

R. DE LASTEYRIE.

1. J'en ai compté 106 à l'intérieur du monument et 126 à l'extérieur, sans compter ceux du clocher. Tous sont de dessin varié. On peut juger par là de la prodigieuse fécondité de nos sculpteurs de l'époque romane.

2. *Rec. de la Comm. des arts et mon. de la Charente-Infre*, t. I, p. 60.

3. On peut rapprocher de ce chapiteau, celui qu'on a vu pendant bien des années servant de siège dans la cour qui précède l'église de Montierneuf à Poitiers, et qui vient d'être réuni récemment aux collections lapidaires de la Société des Antiquaires de l'Ouest. Les éléphants de Montierneuf un peu plus anciens que ceux d'Aulnay sont aussi plus barbares.

4. L'artiste qui a sculpté le portail de Saint-Pompain l'a signé en ces termes : GVILELMVS FECIT HOC.

5. Son nom se trouve à côté du crucifiement qui orne la façade de cette église. L'inscription est ainsi conçue : .... RAVDVS AVDEBERTVS DE SCŌ IOHĒ ANGERIACO ME FECIT. Elle a été maintes fois publiée. (Voir notamment *Mém. de la Soc. des Antiq. de l'Ouest*, t. XXVIII, p. 214).

PAN ET NYMPHE [1] — AJAX ET CASSANDRE [2]

(Planches 37 et 38.)

I.

Dès une époque relativement reculée, Pan, le dieu puissant de la sève productrice, dont le caractère participait de l'horreur mystérieuse de la nature, paraît avoir admis dans sa légende des côtés plus riants. Pindare[3], qui l'invoque et qui l'appelle « le protecteur de l'Arcadie, le gardien des sanctuaires redoutables, le suivant de la grande mère des dieux », ajoute aussitôt qu'il était « pour les respectables Charites un sujet d'occupation et d'amusement, σεμνῶν Χαρίτων μέλημα τερπνόν. »

Les anciens avaient déjà compris que l'histoire des amours variées de Pan était la traduction populaire d'une doctrine plus haute, celle de la fécondité universelle. « Tandis qu'il entretient la vie végétative par une sève abondante, dit Rutilius Namatianus[4], le dieu nous est représenté comme fort enclin aux plaisirs de Vénus. » Je n'ai pas à relever ici les noms de ses maîtresses mythologiques et officielles, dont la légende a pris un caractère fixe; les groupes d'Asie-Mineure ne permettent point d'identification précise; l'objet des poursuites de Pan est une femme quelconque, bacchante ou nymphe, mais nymphe anonyme, *sine nomine nympha*, comme dit un poète latin de la décadence; parfois des attributs musicaux, une lyre par exemple, engageraient à la considérer comme une Muse.

1. Hauteur : 0 m 255. Longueur de la base : 0 m 25. Base haute, ornée en haut et en bas de deux bandeaux plats, moulée exactement par devant et sur les deux côtés, mais non par derrière. Cassures nombreuses et irrégulières. Les morceaux se rapportent exactement, sauf çà et là quelques petits éclats; une éraflure assez large sur le sommet de la tête du Pan. Couleurs presque disparues; l'épiderme du groupe légèrement rugueuse par suite du séjour dans la terre devenue adhérente. Par derrière, grand trou d'évent ovale. Appartient à MM. Rollin et Feuardent. Provenance indiquée : Asie-Mineure.

2. Hauteur : 0 m 315. Longueur de la base : 0 m 22. Base peu elevée à deux degrés, exactement moulée par devant et sur les côtés, mais non par derrière. Couleurs très effacées : traces de rouge vif sur la base, de blanc sur le corps de l'homme et de la femme, de rouge sur le corps de l'homme, de bleu foncé sur le rocher et sur la face antérieure du bouclier. L'épiderme est lisse; cassures nombreuses; la partie supérieure du groupe séparée du reste par une longue cassure horizontale, la tête du guerrier également détachée; le bouclier et la base brisés en plusieurs morceaux. La partie centrale du groupe, la plus solide, a moins souffert. Par derrière, petit trou d'évent circulaire. Appartient à MM. Rollin et Feuardent. Provenance indiquée : Asie-Mineure.

Je n'insiste pas sur l'authenticité de ces objets; ce qui a été imprimé récemment contre l'authenticité des groupes d'Asie-Mineure en général est dénué de fondement et dépourvu de tout caractère scientifique.

3. Ed. Christ, 1873, fragm. 63.

4. 1,235. Dumve novat largo mortalia semina fetu,
Fingitur in Venerem pronior esse deus.

MACON, IMP., TYP. ET LITH. PROTAT FRÈRES

Les groupes dits d'Asie-Mineure — qui auront certainement plus tard un état civil moins vague et plus nettement déterminé — sont maintenant très nombreux dans les collections parisiennes. On peut, suivant les sujets qu'ils traitent, les répartir en catégories diverses. De ces séries, celle du Pan et de la nymphe est une des mieux fournies. Je connais au moins une dizaine d'exemplaires du sujet. C'est la place que prend notre groupe dans la série qu'il est intéressant d'étudier.

Dans tous ces groupes, le type de Pan est le même : les jambes, les cuisses velues sont celles du bouc, le torse, celui d'un homme robuste et musculeux ; ce double caractère de la bestialité et de l'humanité, qui se partage le corps du dieu, se fond dans la figure en un ensemble singulièrement énergique et harmonieux. Certaines figurines isolées présentent de curieuses variantes. Dans un fragment de la *Collection Lecuyer*[1], la face est très humaine, mais avec la colère frémissante et le souffle du bouc. Une autre statuette, accentue, au contraire, le mufle de la chèvre. On rapprochera encore la tête de Pan, de dimensions très grandes[3], de la *Collection Gréau*. Dans les groupes qui nous occupent, Pan a toujours une très grande barbe, les cheveux hérissés et embroussaillés, la bouche largement fendue, le nez aplati, les oreilles pointues, habituellement des cornes sur le front. Mais si le type est fixe et le sujet toujours le même, le mouvement, les attitudes, les expressions, présentent une variété extraordinaire. L'artiste ou les artistes à qui nous devons ces œuvres renouvellent sans cesse la scène par le détail, par l'originalité de la conception, par l'exécution, et brodent avec une fécondité merveilleuse sur le thème donné.

Horace[4] dépeint le dieu Faune « *amateur des nymphes fuyantes* ». Dans nos groupes, la nymphe ne fuit pas devant son monstrueux amant; c'est à peine si, dans un certain nombre de cas, elle se détourne de lui en essayant une résistance qui ne tardera pas à prendre fin.

L'épisode se présente sous trois aspects principaux : tantôt les deux personnages sont assis côte à côte sur un rocher; c'est comme le premier acte du petit drame qui se joue entre eux. Sur une terre cuite Lecuyer[5], le Pan a l'air maladroit et embarrassé d'un lourdaud qui implore; sur un autre groupe appartenant à MM. Rollin et Feuardent, et non encore publié, le Pan est également timide et la nymphe lui tourne à moitié le dos. Ailleurs[6], l'attaque est plus brusque et plus vive et la nymphe se défend de son mieux, mais avec un sourire qui ne laisse point de doute sur l'issue de la lutte. La même scène, avec quelques variantes, se retrouve dans deux groupes, dont l'un est dans la collection Spitzer et dont l'autre ne m'est connu que par une photographie; je ne sais quel en est le possesseur actuel.

1. Pl. B 3, fig. 2.
2. *Ibid.*, pl. F 3, fig. 1.
3. 0^{m} 22 de hauteur. W. Frœhner, *Terres cuites d'Asie de la collection Gréau*, 1886, pl. 1, 2 et 3. Cf. pl. 65, n°s 4 et 5, pl. 87, n°s 2 et 3.
4. *Odes*, 3, 18. 1.
5. *Collection Lécuyer*, pl. M 3.
6. *Ibid*, pl. X 2.

Deux autres groupes nous présentent les personnages debout. Dans l'un[1], le Pan saisit par derrière une bacchante qui s'arrête étonnée; dans l'autre, le Pan et la bacchante enlacés marchent d'une allure franche et triomphante, sans doute vers la grotte qui sera témoin du dénouement; la jeune femme, presque entièrement nue, s'abandonne à son ravisseur qui la regarde avec une ardente convoitise.

Ailleurs enfin, le motif érotique, tout en restant le fond même du sujet, est cependant moins accusé. Ainsi sur une terre cuite appartenant à MM. Rollin et Feuardent, le Pan et la femme se livrent à une danse très animée; tous deux ont la jambe levée et le Pan se renverse en arrière, ivre de mouvement et de bruit. Sur une terre cuite de la collection Spitzer, les deux personnages tiennent en l'air leurs mains entrelacées et le Pan bondit, tout entier aux transports que lui cause cet exercice violent. Un petit Éros, qui conduit le groupe, nous avertit suffisamment du sens de la scène, dont le caractère accessoire est celui d'une danse bachique.

La terre cuite que je publie se rattache à la première de ces trois variétés. Au pied d'un terme de Priape coiffé d'une sorte de mouchoir rabattu sur les tempes, Pan, assis sur un rocher, à peine vêtu d'une peau de panthère, porte une main hardie sur le sein d'une jeune femme. Celle-ci se défend en saisissant de la main gauche l'oreille du monstre, et, déjà à demi-nue, retient non sans peine, dans son bras droit, sa tunique qui a glissé des épaules. Sa figure est sérieuse et effrayée. Ce qui distingue cette terre cuite des groupes analogues, c'est l'énergie de la lutte. Le Pan, dont la tête s'incline, a la bouche grande ouverte et semble crier de douleur; ses jambes de chèvre quittent le sol, s'agitent, et l'une d'elles se relève au risque de blesser brutalement la nymphe.

Le mouvement manque évidemment de dignité; mais ici la dignité n'eut guère été de mise. Dans le groupe dansant de MM. Rollin et Feuardent, l'attitude du Pan est également très abandonnée et sa compagne montre plus de réserve. Dans celui de M. Spitzer, le Pan se démène sans aucun souci du décorum, tandis que la jeune femme le regarde avec une sorte de pitié souveraine et sans que sa grâce calme souffre aucune atteinte de ce voisinage compromettant. Ce n'est point par hasard que les coroplastes ont attribué au dieu bestial des mouvements d'une violence désordonnée, tandis que, par un contraste délicat, ils plaçaient à côté de lui une jeune femme dont le geste plus mesuré était soumis à un rythme harmonieux.

Notre groupe affecte une forme triangulaire nettement accusée par le terme de Priape qui se dresse entre les deux personnages et les domine. Par sa structure, par le caractère absolument grec de la figure de la femme, par le traitement de la draperie, il offre quelques ressemblances avec un groupe de Myrina, que possède le Musée Britannique[3], et qui représente deux jeunes femmes assises sur une kliné et se penchant l'une vers l'autre

1. *Collection Lécuyer*, pl. N 3.
2. Frœhner, *Terres cuites d'Asie-Mineure*, pl. 39 et 40.
3. *Revue archéologique*, juillet-août 1886, pl. xv

II.

Les sujets empruntés à la guerre de Troie forment, parmi les terres cuites d'Asie-Mineure, une série assez riche. J'ai vu deux groupes encore inédits, l'un chez M. Spitzer, l'autre chez MM. Rollin et Feuardent, dont le premier représente la rencontre de Pâris et d'Hélène, l'autre celle d'Ulysse et de Kalypsô. J'ai publié, dans la *Collection Lecuyer*, trois groupes qui figurent la dispute d'Agamemnon et d'Achille en présence d'Athéné[1], Priam et Hélène sur les murs de Troie[2], Hermès allant porter à Kalypsô, dans sa grotte, les ordres sévères de Zeus[3]. Depuis, M. Frœhner a fait connaître[4] une scène mouvementée qui lui paraît l'enlèvement de Chryséis. Un groupe inédit de la collection Lecuyer nous montre deux guerriers auprès d'un navire et semble bien se rattacher au cycle de la guerre de Troie. Ainsi cette légende fameuse, dont les principaux traits avaient été fixés par Homère, qui, à partir de l'époque alexandrine, a tenu tant de place dans la poésie érudite et suscité tant de monuments de l'art, hantait aussi l'imagination des coroplastes d'Asie.

Les groupes où ils s'en inspirent appartiennent au moins à deux styles très différents. Pâris et Hélène, Ulysse et Calypsô, deux œuvres qui sont certainement de la même fabrique révèlent un art très raffiné qui cherche avant tout l'élégance et y atteint, mais non sans quelque manière. La terre cuite que nous reproduisons, et qui est visiblement d'époque assez récente, est plus simple et ne témoigne pas d'intentions aussi étudiées. Le modelé du nu est mou et n'indique pas une étude personnelle de la nature. Les proportions justes ne sont pas observées dans le corps de la femme, dont la petitesse est exagérée. Le casque du guerrier est celui qui se trouve assez souvent sur les bas-reliefs romains, en particulier sur les sarcophages. Cependant l'ensemble est adroitement construit et présente à l'œil un aspect agréable.

Nous avons devant nous une scène d'enlèvement, dont la victime est sans doute Kassandra, la fille de Priam, la prophétesse, à qui Apollon avait accordé la faculté de prédire l'avenir, mais en lui retirant, dans un moment de colère, le don de se faire croire et de persuader. Homère l'appelle[5] la plus belle des filles de Priam et dit[6] qu'elle était semblable à Aphrodite. Pendant la dernière nuit d'Ilion, elle s'était, pour échapper aux vainqueurs, réfugiée sur l'Acropole, dans le temple de Pallas, et Ajax de Locres vint l'en arracher violemment, bien qu'elle tînt étroitement embrassée la statue de la déesse. La scène était figurée sur le coffret de Kypsélos, et Pausanias la décrit en ces termes[7] :

1. *Collection Lécuyer*, pl. J 4.
2. Pl. K 4.
3. Pl. L 4.
4. *Terres cuites d'Asie de la collection Gréau*, pl. 119.
5. *Iliade*, XIII, 365.
6. *Ibid.* XXIV, 699. *Cf.* Dion Chrysost. XXXIII, 400.
7. L. 5, 19, 1.

« On voit aussi Ajax arrachant Kassandra de la statue d'Athéna; au dessus est écrit ce vers :

Ajax de Locres entraîne Kassandra loin d'Athéna. »

L'enlèvement, analogue à beaucoup d'autres qui durent se produire dans l'ivresse de la victoire, était raconté dans la *Petite Iliade*, attribuée à Leschès, et dans l'*Iliou persis* d'Arktinos de Milet. Les poètes postérieurs, en quête de complication et d'effets pathétiques, avaient ajouté le viol de Kassandra par Ajax, tandis que la victime s'accrochait désespérément à la statue d'Athéna. Cette brutale violence avait fourni à Quintus de Smyrne un beau tableau[1]. Ajax de Locres, le cœur et l'esprit égarés, outrageait Kassandra dans le sanctuaire même, et la déesse, impuissante à protéger la prêtresse, levait les yeux au ciel pour ne pas voir s'accomplir l'acte honteux qui souillait son temple.

Le rapt de Kassandra est souvent reproduit sur des monuments de tout genre, peintures de vases d'époques différentes, reliefs, miroirs, pierres gravées[2]. Il a, en général, un caractère de violence qui, sur notre terre cuite, est sensiblement adouci. Le mouvement du guerrier qui marche à droite, tandis que sa chlamyde flotte à gauche, indique suffisamment l'enlèvement, mais il est relativement calme. D'ordinaire, le guerrier est complètement armé et tient à la main soit l'épée, soit la lance, ou tout au moins il a l'épée au fourreau. Toutefois, il est sans armes sur un relief publié par Overbeck[3]. L'épée et la lance ne sont pas, en effet, absolument nécessaires ici, puisqu'il s'agit non point de massacrer la victime, mais simplement de l'emmener en captivité. En outre, les coroplastes aimaient à supprimer les accessoires encombrants ou trop fragiles, que l'imagination suppléait aisément; or, ici, la présence du casque et du bouclier montre clairement que nous avons affaire à une scène de guerre et de pillage. La statue de la déesse, qui figure sur la plupart des monuments, manque ici, mais c'est une simplification qui n'est pas sans exemple; nous voyons sur un vase[4] la jeune femme se réfugier auprès d'un autel d'une forme très analogue au nôtre. Quant au rocher qui sert de fond et qui est un accessoire banal dont les coroplastes avaient besoin pour construire leurs groupes, il n'y faut pas attacher trop d'importance. Notons cependant que le temple de Pallas était situé sur l'Acropole rocheuse d'Ilion.

Deux traits sont significatifs. Ajax saisit la captive par les cheveux. C'était le geste traditionnel, dont le coroplaste n'a pas cru devoir s'écarter. Il figure en effet sur la plupart des monuments[5]. Ailleurs[6], Ajax tient sa victime par le bras, mais les cheveux sont ébouriffés.

1. *Posthomerica*, 13, 420, sq.
2. J. Overbeck, *Abbild. z. Gallerie heroischer Bildwerke*, 1ster Band, pl. XXV, 24, XXVI, 17, XXVII, 1 et suiv.
3. *Ibid.*, pl. XXVII, n° 5.
4. *Ibid.*, pl. XXVII, 18.
5. *Ibid.*, pl. XXV, 24, XXVII, 1, 2, 3, 4, 6, 7 (où le geste est aussi calme que sur notre statuette), 14.
6. *Ibid.*, XXVII, 5.

En second lieu, la femme est nue jusqu'à la ceinture, ce qui n'est pas indifférent. Si l'inspiration des coroplastes est parfois assez vague et si leurs personnages flottent entre le divin et le réel, ils adaptent toujours exactement le costume à l'action représentée. Les épaules et les seins nus seront chez eux une allusion à l'amour, au deuil, à la toilette, etc... Ici ce désordre des vêtements et cette demi-nudité, très fréquents sur les monuments[1], s'expliquent d'une façon suffisante par la brutalité de l'enlèvement. On pourrait peut-être, sans forcer les intentions de l'artiste, y voir une indication discrète du viol qui ne nous est pas représenté[2].

A. CARTAULT.

1. *Ibid.*, xxv, 24, xxvi, 17, xxvii, 2, 3, 5, 6, 7, 14, 15.

2. Il me paraît impossible de songer ici simplement à Agamemnon emmenant Kassandra sa captive, comme le propose, en décrivant une scène assez analogue à notre groupe, W. Helbig, *Wandgemalde*, n° 1328.

TORSE D'HADRIEN

AU MUSÉE BRITANNIQUE

Lors de mon dernier voyage à Londres, j'ai remarqué dans la galerie romaine du musée Britannique un fragment de statue qui présente la plus grande analogie avec l'Hadrien du Tchinly Kiosk de Constantinople, dont la description et la photographie ont été publiées en 1880 dans la *Gazette archéologique*[1].

Le marbre du British Museum est fort mutilé ; il n'a plus ni tête, ni bras, ni jambes. Le torse seul existe, mais dans un assez bon état de conservation. Les deux monuments, celui de Londres et celui du vieux sérail, représentent l'empereur vêtu du paludamentum et d'une cuirasse dont l'ornementation est identiquemennt la même. Dans les deux statues, l'empereur a la hanche gauche plus élevée que la droite, ce qui prouve que l'Hadrien du Musée Britannique avait comme celui du Musée ottoman, le pied gauche posé sur un captif.

En décrivant le marbre de Constantinople, je remarquai que le lambrequin médian de la cuirasse était orné d'une tête de face de Jupiter Ammon, symbole de la Cyrénaïque. « Sous l'empire, ajoutai-je, ce pays formait une même province avec la Crète. Il est donc naturel que, dans les ornements d'une statue élevée à l'empereur par cette île, on ait fait allusion à l'autre moitié de la province. » Maintenant, je crois plutôt que la statue crétoise n'est qu'une copie du marbre de Londres qui, lui, provient des ruines de Cyrène.

La première mention qui soit faite de ce torse se trouve dans Beechy qui le découvrit à la fin de l'année 1821, et qui crut que c'était un débris d'une statue de Ptolémée. Pacho donna une bonne description et un dessin assez correct de ce marbre[2]. Notre compatriote reconnut le caractère des images sculptées sur la cuirasse, mais il voulut voir dans ce monument une statue de l'empereur César. Enfin le capitaine Smith et le

1. Le marbre de Londres porte le n° 46, et il est désigné sous le nom de *Torso of a Roman emperor*. L'Hadrien de Constantinople, qui provient des ruines de Hiérapytna en Crète (*Gaz. Arch.*, 1880, p. 52, pl. VI), a été reproduit dans l'*Histoire des Romains* de V. Duruy (Paris, 1883, p. 108), et il est mentionné sous le n° 65 dans le catalogue de M. Reinach. Le torse du British Museum a quatre pieds six pouces de hauteur, c'est-à-dire 1 m 37 ; le marbre crétois a 2 m 65 de haut.

2. *Voyage dans la Marmarique et la Cyrénaïque*, Paris, 1827, 220 ; pl. LIX. Beulé a reproduit la description de cette statue en supprimant seulement cinq ou six membres de phrase. *Fouilles et découvertes*, in-8°, Paris, 1873, II, p. 69.

lieutenant Porcher, qui firent transporter ce marbre au Musée Britannique, y virent une œuvre de l'époque d'Auguste, « it is probably a work of the Augustan age[1]. »

Hadrien était fort honoré à Cyrène; on a retrouvé dans les ruines de cette ville la base d'une statue élevée à cet empereur et la dédicace d'un temple qui lui était consacré. Maintenant le marbre du British Museum est-il une œuvre originale, ou est-ce la copie d'une statue élevée à Rome? Nous ne croyons pas à cette dernière hypothèse, à cause de cette tête de Jupiter Ammon, qui constitue pour ainsi dire les armes de la Cyrénaïque, et qui est sculptée sur le lambrequin médian de la cuirasse. Nous serions même porté à croire que la statue de Hiérapytna a été transportée de la Cyrénaïque en Crète[2], et qu'elle n'est qu'une copie du marbre conservé aujourd'hui en Angleterre. Il serait curieux de comparer de près les deux monuments et d'étudier les différences de travail dans la ciselure de la cuirasse.

Constantinople, mars 1886[3].

Al. SORLIN DORIGNY.

1. *History of the recent discoveries at Cyrene*. London, 1865, p. 76.

2. Pour le transport des statues honorifiques à l'époque romaine, cf. L. Renier, *Mélanges d'épigraphie*, in-8° Paris, 1854, p. 97 et suiv.

3. La notice de notre collaborateur et correspondant à Constantinople, M. Al. Sorlin-Dorigny était écrite et imprimée depuis plusieurs mois, lorsque parut sur le torse d'Hadrien du Musée britannique, un article de M. Warwick Wroth, inséré dans le *Journal of Hellenic Studies* (1885, p. 199). Les conclusions de M. Wroth sont les mêmes que celles de M. Sorlin-Dorigny. (*Note de la direction.*)

SATYRE DANSANT

STATUETTE DE BRONZE DU CABINET DES MÉDAILLES

(PLANCHE 39 et 40.)

La statuette, dont nos planches 39 et 40 offrent la reproduction sous deux aspects, est un des monuments les plus remarquables de la collection des bronzes du Cabinet des Médailles. Elle est d'autant plus digne d'être signalée à l'attention des archéologues qu'elle n'a été remarquée par aucun des nombreux auteurs qui, dans ces dernières années, se sont efforcés de classer et de grouper par familles les figures de Pans, de Satyres, de Silènes et de Faunes dont l'art antique nous a légué des variétés presque infinies. Comme un trop grand nombre des monuments conservés dans nos musées, le Satyre du Cabinet des Médailles n'a pas d'état civil : on en ignore la provenance ; il est certain, toutefois, qu'il est entré à une époque fort ancienne, probablement dès le dernier siècle, dans le cabinet du roi. Nous en constatons pour la première fois la mention positive, en 1838, dans l'*Histoire du Cabinet des Médailles* de Marion du Mersan, qui le décrit ainsi : « N° 257. Un Faune barbu, dansant; il tenait probablement des crotales.[1] » Depuis lors, il a été sommairement catalogué par Clarac[2] et par M. Chabouillet[3], qui en ont justement signalé l'intérêt artistique.

Cette figurine de bronze est d'abord remarquable par ses dimensions peu communes : elle a quarante centimètres de hauteur. Elle l'est aussi par sa conservation exceptionnelle, car elle n'a subi ni restaurations d'aucune sorte, ni mutilations graves. Le bras droit, cependant, a légèrement souffert de l'oxydation, et par endroits, la patine s'est écaillée; enfin, ce même bras est cassé au dessous de l'épaule, vers l'articulation de l'humérus. Heureusement, la brisure ne fait pas complètement le tour du bras dont la pose n'a subi, par suite de cet accident, qu'une dépression négligeable. La patine noirâtre dont la surface métallique est partout recouverte a dû être lustrée, sinon complètement restaurée, à une époque moderne, suivant un usage qu'on a pratiqué dès la Renaissance et qui est loin d'être abandonné aujourd'hui.

1. Marion du Mersan, *Hist. du Cab. des Médailles*, Paris, 1838, in-8°, p. 22. C'est peut-être le même Faune que le même auteur décrit trop brièvement : « Une figure de Faune en bronze, » dans sa *Notice du Cabinet des Médailles* (p. 23), publiée en 1819.

2. Clarac, *Musée de sculpture*, tome IV, page 255 et pl. 716^c, n° 1715^d.

3. Chabouillet, *Catalogue des Camées, pierres gravées, etc., du Cabinet des Médailles*, p. 507^a, n° 3020. A propos du terme de *Satyre* que nous substituons à celui de *Faune*, voyez *Bulletin de Correspondance hellénique*, t. IX, 1885, p. 361, note 1.

La nature semi-bestiale du Satyre est caractérisée par sa queue de cheval, ses oreilles pointues et les deux petites cornes qui font saillie sur son front, au milieu des mèches courtes et rudes de son abondante chevelure. Il n'est pas couvert de la nébride traditionnelle; sa longue barbe, qui rappelle un peu celle des divinités fluviales, a des stries épaisses, parallèles et disgracieuses qui paraissent une recherche d'archaïsme. Les traits du visage, réguliers et graves comme ceux d'un homme arrivé à l'âge mûr, sont comparables à ceux de Silène représenté en père nourricier de Bacchus[1] : ils ont une expression sévère, accentuée encore par la saillie exagérée de l'arcade sourcilière; rien de cet ironique et gracieux sourire, ni de ce caractère lascif, ni même de cette physionomie contractée et triviale que l'art antique se complaît généralement à attribuer aux personnages du thyase de Bacchus. Celui-ci fixe attentivement du regard un objet qu'il tenait de la main gauche et dont il ne subsiste plus qu'un tronçon; sa main droite, baissée, avait un attribut qui est également mutilé. La jambe droite supporte tout le poids du corps un peu incliné de ce côté; aussi, l'artiste a-t-il eu soin de bien marquer la saillie des muscles du mollet. La jambe gauche, dégagée, n'appuie sur le sol que par la pointe du pied, dont les veines mêmes sont indiquées. La position des jambes en mouvement, et des bras, l'un étendu, l'autre levé, se rapproche de celle des Satyres qui dansent sur la pointe des pieds, la main devant le visage, jeu auquel se livraient particulièrement les suivants de Bacchus et qu'on appelait σκόπευμα. Seulement, remarquez que notre Satyre danse d'un mouvement calme et modéré, et sans s'élever sur la pointe des pieds. Sa tête n'est pas rejetée en arrière, dans cette attitude si fréquente qui valait aux Satyres l'épithète de ῥιψαύχην; elle n'est pas non plus penchée en avant avec ce geste de surprise que Myron a rendu si populaire.

Considérée à un point de vue général, la statuette que nous venons de décrire nous paraît devoir occuper une place importante dans l'analyse et la reconstitution des types de Satyres créés par la plastique grecque. Elle nous révèle une composition pleine de charmes, svelte et gracieuse. Les formes anatomiques sont étudiées, proportionnées; la taille est élancée, le torse bien modelé. Nous sommes incontestablement en présence d'une bonne réplique d'un chef-d'œuvre qu'il s'agit de déterminer. C'est une copie plus ou moins fidèle à son modèle, analogue à celles qu'on exécutait en Italie, au premier siècle de notre ère, et qui servaient à la décoration de la demeure des riches Romains. Le Satyre du Cabinet des Médailles présente, en effet, tous les traits de ces œuvres gréco-romaines imitées des chefs-d'œuvre dont Rome se para après en avoir spolié la Grèce. Ces répliques, — l'exemple que nous avons sous les yeux permet de le constater, — bien qu'exécutées en général par des artistes grecs, à la solde des Romains, subirent l'influence du caractère romain à qui elles empruntèrent une certaine allure vigoureuse et énergique qui va parfois jusqu'à la raideur : c'est en cela qu'elles se distinguent des produits des

1. V. la statue du Vatican « Silène portant Bacchus enfant », dans Collignon, *Mythologie figurée de la Grèce*, p. 269.

dernières écoles de la Grèce, c'est-à-dire de l'art hellénistique des IIIe et IIe siècles, dont toute l'originalité est une grâce réaliste, une technique ingénieuse et raffinée.

Rien de plus fréquent que les suivants de Bacchus, dans l'antiquité figurée. On les rencontre partout : le plus souvent, ils jouent ou ils dansent, tenant dans leurs mains cent objets variés : thyrses, pedums, nébrides, bandelettes, rhytons, cornes à boire, outres faites de peaux de bouc, cratères, amphores, grappes de raisin, instruments de musique tels que la lyre, la double flûte, les crotales, la syrinx, le tympanon, ou bien des Eros bachiques et des animaux spécialement consacrés à Bacchus, comme la panthère et le chevreau. Les artistes grecs se sont, dès le Ve siècle, exercés à l'envi à donner mille attitudes capricieuses à ces êtres qui symbolisaient le rire et le plaisir voluptueux. Malheureusement, les écrivains de l'antiquité ne nous font connaître que quelques-uns des types principaux inventés par les maîtres de la plastique grecque, et encore les descriptions généralement peu précises qu'ils nous ont laissées, permettent à peine de conjecturer à quelle création originelle se rattachent les plus importants parmi les monuments de nos musées. Nous savons, par exemple, que le peintre Protogène avait fait un Satyre ἀναπαυόμενος, dont on croit trouver la reproduction dans deux statues de marbre du musée du Louvre : deux jeunes Satyres au repos, jouant de la flûte et « reprenant leur haleine[1] ». Antiphilos, l'émule d'Apelle, avait peint aussi un Satyre avec une peau de panthère, dansant le bras levé, et célèbre sous le nom d'ἀποσκοπεύων, « celui qui regarde au loin. » On croit en avoir le souvenir dans la sculpture et même sur des médailles, notamment dans deux statues de marbre trouvées, l'une à Lamia et conservée au musée d'Athènes[2], l'autre à Pompéi et conservée à Naples[3]. Praxitèle sculpta de nombreux Satyres auxquels il paraît avoir donné une expression noble et gracieuse[4]. On cite de lui un Pan portant une outre[5], un Satyre désigné sous le nom de περιβόητος « le fameux[6] », et un autre qu'Athénée appelle « le Satyre de la rue des Trépieds[7] ». On a, probablement, une réplique de celui-ci dans une admirable statue du Vatican qui représente un jeune Satyre au repos, accoudé sur un tronc d'arbre et tenant une petite flûte[8]. A Athènes, suivant Pline[9], on admirait un Satyre de Lysippe. A Rhodes, il y avait, dans le temple de Bacchus, plusieurs statues de Satyres dues au ciseau du sculpteur Mys[10]. Le Faune Barberini, au musée de Munich, paraît être la copie de celui que le

1. Clarac, *Mus. de sculpt.*, t. IV, p. 233 et pl. 296, nos 1670 et 1671 ; Friedricks, *Bausteine*, p. 377, nos 650 et 651.

2. Schœll, *Archæol. Mittheilungen*, pl. V, no 11 ; Friedricks, *Bausteine*, no 658.

3. Overbeck, *Pompei*, II, fig. 300a ; Furtwængler, *Satyr aus Pergamon*, p. 14 et suiv. ; Pottier et Reinach, dans le *Bull. de corresp. hellén.*, t. IX, 1875, p. 372.

4. Voyez les textes qui concernent ces statues, dans Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste*, nos 1201, 1203 et suiv.

5. Voyez Kœhler, *Gesammelte Schriften*, publiés par Stephani, t. I, p. 19.

6. M. Collignon, *Manuel d'archéologie grecque*, p. 196.

7. Athénée, XIII, p. 591 B. ; Pausanias, I, 20, 1. Cf. Collignon, *Mythologie figurée de la Grèce*, p. 262.

8. Overbeck, *Geschichte der griechischen Plastik*, t. II, p. 41.

9. Plin. *Hist. nat.* XXXIV, 64.

10. Plin. *Hist. nat.* XXXIII, 155.

sculpteur Antipater avait figuré, dormant sur son outre[1]. Citons enfin le magnifique buste de Satyre, sur une pierre gravée de la collection de Luynes, signé d'Epitynchanus, peut-être un affranchi de Livie[2].

Aucun de ces types, célèbres dans l'antiquité et dont les auteurs sont connus, n'a la moindre parenté artistique avec le Satyre du Cabinet des Médailles. Il en est autrement d'un type créé par Myron, le Satyre Marsyas, dansant sur la pointe des pieds, qui devint si rapidement populaire dans les atetiers de peinture et de sculpture, et dont on a pu récemment déterminer plusieurs répliques.

Hygin raconte que Minerve jouait de la double flûte en présence des dieux assemblés, lorsqu'elle s'aperçut tout à coup que ses auditeurs retenaient à grand'peine leurs éclats de rire. Elle se regarde dans un miroir et voit que, tandis qu'elle souffle dans l'instrument, ses joues tuméfiées lui font un visage horrible à voir. De fureur, elle jette ses flûtes à terre, maudissant quiconque oserait les ramasser. Survient, en dansant, le Satyre Marsyas qui veut recueillir l'instrument. Tel est l'épisode mythologique dont s'inspira Myron dans un groupe sculptural que, d'après Pausanias, on admirait sur l'Acropole d'Athènes. Parmi les répliques de cette œuvre célèbre, on cite, en premier lieu, la statue de marbre connue sous le nom de Satyre du Latran, à qui il manquait les bras et qu'on a restaurée en Satyre dansant avec des crotales aux deux mains. M. Brunn a démontré qu'on avait mal interprété le mouvement de cette statue et qu'on devait la rétablir en Satyre qui fait un geste d'étonnement et de convoitise, en présence de Minerve qui vient de jeter ses flûtes. Cette opinion, combattue, il est vrai, par quelques savants, a été récemment soutenue de nouveau par M. Collignon qui lui a donné une sanction définitive. Le rapprochement de cette statue avec le groupe de Minerve et Marsyas, qui forme le type d'une monnaie d'Athènes et qui figure aussi sur un miroir et sur une peinture d'œnochoé, ne peut plus désormais laisser dans l'esprit le moindre doute[3].

On a signalé une autre réplique en marbre du Marsyas de Myron, dans la collection Barocco, à Rome[4]. Une troisième enfin, particulièrement importante, est la statuette de bronze trouvée à Patras, acquise par le British Museum et publiée ici même par M. S. Murray[5]. Seulement, tandis que le Marsyas du Latran est d'une époque assez voisine de Myron, le Satyre de Patras ne peut être placé avant le IIIe siècle, et il trahit, de la part de

1. Plin. *Hist. nat.* XXXIII, 156; Müller et Wieseler, *Denkmæler der alten Kunst*. II, pl. 40, nº 470.

2. Autrefois, dans la collection Louis Fould. Voyez Chabouillet, *Catal. de la coll. Louis Fould*, nº 999.

3. Sur cette question, voyez Gerhard, *Etruskische Spiegel*, pl. LXIX et LXX; *Venere-Proserpina*, p. 10 et 78; *Griech. Mythologie*, t. I, p. 244; Raoul Rochette, *Mém. de numism. et d'antiquité*, p. 113, note 3; Ch. Lenormant et J. de Witte, *Elite des monum. céramogr.*, t. I, p. 240; Beulé, *Monnaies d'Athènes*, p. 392; Brunn, *Il Marsia di Mirone*, dans le *Bull. dell'Instit. di corr. arch. di Roma*, 1853, p. 145; *Annali*, etc., 1858, p. 374-383; *Monumenti*, etc., t. VI, pl. XXVIII; Benndorf et Schœne, *Die antik. Bildwerke des Lateranischen Museum*, 1867, nº 225; Hirschfeld, *Athena und Marsyas* (Winckelmannsfest) Berlin, 1872; L. von Sybel, *Athena und Marsyas*, Marburg, 1879; Heydmann, dans l'*Archæol. Zeitung*, 1873, p. 96; Kékulé, dans l'*Archæol. Zeitung*, 1874, pl. 8; M. Collignon, dans les *Monuments de l'art antique* publiés sous la direction de O. Rayet.

4. *Gazette archéologique*, 1879, p. 248.

5. *Gazette archéologique*, 1879, p. 241 Cf. von Pulsky, dans l'*Archæolog. Zeitung*, 1879, p. 91 et pl. 8 et 9.

l'artiste, un souci du détail qui procède de la manière de Lysippe. C'est une copie déjà interprétée de l'œuvre de Myron, dont on a corrigé l'archaïsme et qu'on a voulu moderniser, pour ainsi parler, en en retouchant les parties secondaires.

Après ces répliques, qui sont encore des copies à peu près conformes au modèle, il faut citer les types principaux inspirés du chef-d'œuvre de Myron, mais dans lesquels l'artiste s'est livré, pour les parties accessoires, aux caprices de son imagination, introduisant des attributs nouveaux ou de tels changements dans le mouvement de la tête, des bras et des jambes, qu'on a peine, parfois, à reconnaître le modèle initial : c'est dans cette catégorie d'œuvres secondaires que doit prendre place le Satyre du Cabinet des Médailles.

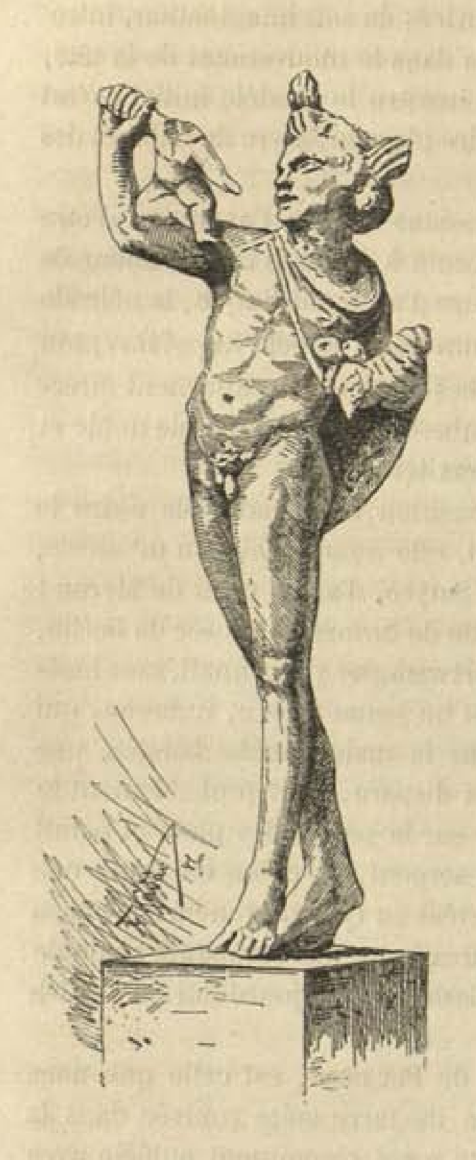
Le premier monument de ce genre que nous puissions citer a l'avantage d'être daté; il s'agit de la frise du monument choragique exécuté à Athènes en l'honneur de Lysicrate, en 335 avant notre ère [1]. On y distingue la figure d'un jeune Satyre, la nébride sur le bras gauche, le bras droit levé et tenant le pedum court appelé λαγωβόλον; son maintien, le galbe de son corps, la position de ses jambes écartées, le rattachent directement à la création de Myron, tandis que son visage imberbe, sa physionomie noble et souriante paraissent empruntés au Satyre au repos de Praxitèle.

Le Satyre du monument de Lysicrate forme une transition toute naturelle entre le Marsyas de Patras et le type de l'école de Pergame qui, elle aussi, avait, au IIIe siècle, suivant le procédé de libre interprétation, inventé son Satyre, d'après celui de Myron : on en connait deux variétés. La première est une statuette de bronze du musée de Berlin, trouvée en 1877, dans les fouilles de Pergame : M. A. Furtwængler y reconnait, sans hésitation, une modification du type créé par Myron [2]. C'est un jeune Satyre, imberbe, qui élève le bras droit au dessus de sa tête et tient, dans la main gauche baissée, une syrinx; l'objet qu'il avait dans la main droite, et qui a disparu, était probablement le pedum court. Sa nébride est sur son bras; il est dressé sur la pointe des pieds et paraît cambré en arrière comme pour se défendre contre un serpent, un chien ou plutôt une panthère avec laquelle il jouait. Les modifications apportées au type myronien sont dans le mouvement des bras, les traits du visage, dont l'expression a une frappante analogie avec ceux du tireur d'épine de l'ancienne collection Castellani, aujourd'hui au British Museum [3].

L'autre variété de Satyre, qui se rattache à l'école de Pergame, est celle que nous reproduisons à la page suivante. C'est une statuette de terre cuite trouvée dans la nécropole de Myrina, par le regretté Al. Veyries, et qui a été récemment publiée avec un savant commentaire par MM. Pottier et Reinach [4]. Ce Satyre dansant et portant

1. Stuart und Revett, *Alterthüm. von Athen*, t. I. p. 139.
2. Furtwængler, *Der Satyr aus Pergamon* (Winckelmannsfest) Berlin, 1880.
3. *Archæologische Zeitung*, 1879, pl. 2 et 3.
4. *Bulletin de correspond. hellénique*, t. IX, 1885, p. 359 à 374.

Bacchus enfant, se dresse sur la pointe des pieds comme le Satyre du musée de Berlin dont il a le galbe et la physionomie. Entre ces deux statuettes, les analogies sont si frappantes que MM. Pottier et Reinach ont pu dire : « Nous ne croyons pas dépasser les limites d'une conjecture plausible, en supposant que le coroplaste de Myrina s'est inspiré de quelque statuette de Pergame, la grande ville voisine, le centre intellectuel et artistique de la région, et que cette statuette était de la même époque, du même style que le Satyre de Pergame. » Le Satyre de Myrina est donc le surmoulage antique d'une statuette de bronze qui différait de celle de Berlin par une particularité caractéristique : le jeune Bacchus assis sur son épaule la rattachait, pour ce détail, au groupe de Praxitèle trouvé à Olympie, Hermès portant Bacchus, qui a dû servir de prototype aux nombreuses figures de Satyres, de Centaures ou d'autres personnages représentés avec des enfants sur le bras ou sur l'épaule. Nous saisissons par là les procédés de l'art hellénistique du IIe siècle qui n'invente rien, mais imagine des variantes aux œuvres célèbres des âges antérieurs, empruntant les éléments de ces variantes un peu partout, suivant son caprice, en donnant, comme c'est ici le cas, à un type créé par Myron, des attributs d'une œuvre de Praxitèle.



Comme se rattachant encore au Satyre de Myron par les mêmes procédés d'imitation libre, nous signalerons le Satyre en marbre du musée de Madrid, qui porte un chevreau sur son épaule, tient le pedum dans la main droite et lève la tête en marchant, comme le Satyre de Pergame et celui du Cabinet des Médailles[1]. Enfin, le célèbre Satyre en bronze du musée de Naples, trouvé en 1831, à Pompéi, dans la maison appelée depuis *casa del Fauno*, et qui a, comme celui du Cabinet des Médailles, une longue barbe et de petites cornes; il lève la tête et les bras et danse sur la pointe des pieds, dans un mouvement gracieux et dégagé.

Nous pourrions énumérer beaucoup d'autres exemples moins illustres qui tendraient à démontrer jusque dans quelles limites le Marsyas de Myron a servi de modèle à des

1. Clarac, pl. 726 B, no 1671 B.

compositions postérieures, et à établir même que l'attitude et le geste créés par le sculpteur du v[e] siècle furent imposés à des personnages qui n'ont rien de commun avec des Satyres. M. Furtwængler a déjà dit, par exemple, que le Marsyas de Myron avait servi de prototype à la statue d'Actéon dévoré par les chiens; les nombreux emprunts de même nature qu'on a cités pour un autre chef-d'œuvre du sculpteur d'Eleuthères, le Discobole, donnent à cette opinion tous les caractères de la certitude. Notre but étant ici seulement de démontrer par quelles dégradations et transformations successives le Satyre du Cabinet des Médailles procède du Marsyas de Myron, nous nous sommes borné à énumérer quelques autres Satyres qui ont avec lui des liens de parenté artistique et qui, par des voies parallèles, dérivent du même type classique et initial.

Que l'on place le Satyre du Cabinet des Médailles à son rang, au milieu de toutes ces répliques, et l'on sera frappé de l'air de famille qu'il a avec elles. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur la statuette de Myrina : le buste tout entier et les jambes sont identiques; le bras levé paraît sorti du même moule; la direction du regard et le mouvement de la tête sont les mêmes. Seuls, la pose des pieds sur le sol et les attributs sont légèrement modifiés.

Mais, par la manière dont l'artiste de notre bronze a traité la barbe, on peut dire que son œuvre se rapproche du type primordial de Myron plus que toutes les autres répliques. Dans le Satyre du musée de Naples, comme dans ceux du Latran et de Patras, le sculpteur s'est efforcé, dans le rendu des cheveux et de la barbe, de donner aux détails de la souplesse et du modelé, et de satisfaire ainsi au goût du jour. Tout autrement étaient traités les cheveux et la barbe dans l'œuvre classique. En effet, Pline[1] reproche à Myron d'avoir sculpté les cheveux et la barbe avec une rigidité aussi grande que les artistes plus anciens que lui : *capillum et pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitas instituisset*. Ainsi donc, Myron était resté dans le style archaïque pour les cheveux et la barbe. Son Marsyas avait une barbe pareille, par exemple, à celle d'un des Centaures d'Olympie qui étreint une femme dans ses bras[2], ou à celle du Satyre accroupi, au revers des tétradrachmes de Naxos, en Sicile, ou enfin à celle du buste de Zeus Trophonios, au musée du Louvre[3]. C'est ce qui a fait dire à M. Murray[4] que le Marsyas de Myron avait sans doute « une barbe pointue, sculptée en masse solide, avec les poils indiqués seulement par de longs traits parallèles, légèrement traités. » C'est le caractère même de la barbe d'un Marsyas publié par Kœhler[5], et ne dirait-on pas que M. Murray, quand il écrivait ces lignes, avait sous les yeux le Satyre du Cabinet des Médailles? Au surplus, pour se rendre un compte exact de la manière dont les artistes qui travaillaient à Rome, à la fin de la République ou au commencement de l'Empire, traitaient l'ar-

1. Plin. *Hist. nat.* XXXIV, 57.
2. *Ausgrabungen aus Olympia*, II, pl. XIV.
3. *Archæolog. Zeitung*, t. XXXII, pl. 9.
4. *Gazette archéologique*, t. V, 1879, p. 245.
5. *Gesammelte Schriften* de Kœhler, publiés par L. Stephani; mémoire intitulé *Antiken von Paramithia in Epirus*, pl. I.

chaïsme dans la barbe, il faut comparer à la barbe de notre Satyre, celle de Romulus représenté sur un denier frappé à Rome, par C. Memmius, vers l'an 60 avant notre ère[1].

Après les analogies, voyons les différences. Le bronze du Cabinet des Médailles s'éloigne surtout du Marsyas de Myron, son prototype, en ce que celui-ci ne portait aucun attribut, tandis que notre statuette avait, au contraire, dans chacune de ses mains, un objet aujourd'hui mutilé. Quels étaient ces attributs? Clarac[2], après avoir dit qu'il croit que notre Satyre portait, dans la main gauche, un arc ou un bâton, ajoute : « Ce Faune est donné (par Du Mersan) comme dansant et ayant tenu probablement des crotales. L'examen du fragment que tient la main gauche peut faire croire que c'est le reste d'un arc. Dans ce cas, l'autre main aurait tenu une flèche et l'on aurait un Faune chasseur, mais une pareille représentation serait d'une grande rareté. » Un examen attentif de la statuette nous a permis d'établir d'abord que les deux objets que le Satyre tenait dans ses mains étaient de nature différente. Ce fait est hors de doute : les photogravures de nos planches permettent même, jusqu'à un certain point, de le constater. Pour la main droite, celle qui est baissée, elle tenait un objet mutilé seulement par l'une de ses extrémités et dont la nature ne nous paraît pas douteuse : c'est l'extrémité d'une corne de bœuf; cette main tenait donc le *céras* ou la corne à boire; les doigts ont encore la pose qu'il faut leur donner pour saisir un objet de forme conique et qui monte en s'élargissant de la pointe au sommet.

On connaît de nombreux exemples de Faunes, de Satyres ou de Silènes qui tiennent des cornes à boire. M. Reifferschied a publié, en 1866[3], une statuette de bronze de la collection Fortnum qui représente un Faune barbu, couvert de la nébride et tenant, dans la main droite baissée, une corne à boire, tandis qu'il porte une massue de la gauche. Une autre statuette de bronze, conservée au musée de Vienne, représente un Faune barbu, couvert de la nébride, ayant, dans la main droite baissée, une corne à boire, et dans la gauche, une corne d'abondance[4]. La position de la corne à boire dans la main de ces deux statuettes de bronze n'est pas tout à fait la même que celle que devait avoir le même vase dans la main du Satyre du Cabinet des Médailles : celui-ci tenait le céras comme nous le voyons porté par un jeune Satyre imberbe du musée de Naples[5], ainsi que par un Satyre d'une peinture de Pompéi[6]. Au surplus, les Satyres tenant des cornes à boire sont nombreux parmi les produits de l'art antique, et l'on sait qu'on rencontre non moins souvent le céras entre les mains de Bacchus et d'Hercule[7]. Les

1. E. Babelon, *Monnaies de la république romaine*, t. II, p. 218.

2. *Mus. de sculpt.*, t. IV, p. 255.

3. *Annali dell'Instit. archeol. di Roma*, 1866, t. XXXVIII, p. 224; Tav. d'agg. N; Cf. Roscher, *Lexicon*, art. *Faunus*; Baumeister, *Denkmæler*, art. *Faunus*.

4. Voyez von Sacken. *Die antiken bronzen des K. K. Münzen und Antiken Cabinettes zu Wien*, I, taf. 30, 3. Cf. Roscher, *Lexicon*, art. *Faunus*.

5. Clarac, pl. 694 A, n. 1693 B.

6. F. Lenormant et Robiou, *Chefs-d'œuvre de l'art antique*, 2e série, t. I, pl. 85.

7. Voyez, entre autres exemples, Clarac, pl. 694 A, n. 1693 B; Panofka, *Vases peints de la collection Blacas*, pl. XIII, XIV et XV; Gerhard, *Gesammelte akad. Abhandlungen*, pl. LIV et LXVI; *Bullett. arch. Napolitano*, 1847, t. IV, pl. 4.

traditions mythologiques ont fait maintenir le céras (κέρας) ou corne de bœuf, la plus ancienne forme des vases à boire, dans les représentations figurées, à côté de vases plus perfectionnés qui, comme le rhyton, n'en étaient que la transformation. Les habitants de la Thrace surtout, dont la réputation d'ivrognerie était universelle, avaient encore, à l'époque romaine, conservé l'usage du céras dans les orgies auxquelles ils se livraient en l'honneur de leurs dieux favoris Hercule et Bacchus. Ils versaient le vin dans de gigantesques cornes qu'on appelait *amystis* (ἄμυστις)[1]. Horace fait allusion à ces jeux grossiers quand il dit :

Neu multi Damalis meri
Bassum threiciâ vincat amystide[2].

Dans les fêtes de Bacchus appelées Choae ou Anthestéries, avaient lieu des défis de buveurs sur lesquels divers auteurs nous ont conservé de curieux détails. Celui qui vidait le plus vite la corne de vin recevait pour récompense une couronne et des gâteaux. On était passé maître dans l'art quand on savait boire avec la corne ou l'*amystis* et la vider d'un seul trait, sans que le vase effleurât les lèvres[3]. La règle du défi variait au gré des buveurs; généralement on s'engageait à vider la corne neuf fois en l'honneur des Muses et trois fois en l'honneur des Grâces[4].

Rien donc de plus naturel que de voir les compagnons de plaisir de Bacchus et d'Hercule, les Faunes, les Satyres et les Silènes, tenir en main la corne à boire et symbolise ces jeux d'ivrognes que chantent les poètes comme Horace et qui étaient assez répandus pour exciter l'indignation de saint Augustin.

L'objet que le Satyre du Cabinet des Médailles tenait dans la main gauche et qu'il paraît fixer attentivement, ne pouvait-être, avons-nous dit, de même forme que celui qu'il avait à la main droite. En outre, si la pose du bras levé est identique à celle du Satyre de Myrina, il n'est pas possible d'admettre que notre statuette portât un Bacchus enfant sur son épaule comme cette dernière. En effet, l'objet n'est mutilé que dans l'une de ses extrémités, celle qui est tournée du côté de la tête du Satyre; l'autre bout qui dépasse la main de quelques millimètres est absolument intact et il affecte la forme d'un pied de bouc ou de chevreau. On remarque même, sur la tranche de ce tronçon, la rainure qui partage en deux sections égales le sabot des animaux de l'espèce des ruminants. Ceci bien constaté, il n'y a plus qu'un petit nombre d'hypothèses possibles en ce qui concerne l'attribut de cette main de notre Satyre : ce ne pouvait être qu'une outre faite avec une peau de bouc, une nébride ou un quartier de venaison comme un cuissot de cerf, de bouc ou de chevreuil.

L'hypothèse d'une outre de peau de bouc n'est pas, *a priori*, absolument impossible.

1. Pollux, III, 3.
2. Hor. *Od.* I, 36, 14.
3. S. Ambros. *De Eliâ et jejun.*, cap. XVII, 64.
4. Hor. *Od.* III, XIX, 11 et suiv.

Nous savons qu'en fabriquant une outre de cette nature, on réservait la peau d'une patte de l'animal pour servir d'ouverture; on coupait les autres et on en fermait la place par une couture. On remplissait et on vidait l'outre par la patte conservée, et de là vient qu'on dit souvent le *pied de l'outre* pour désigner son goulot[1]. Des monuments représentent des Satyres qui soufflent dans la patte de l'outre pour la gonfler[2], et rien de plus répandu que les figures de Silènes ou de Satyres portant une outre de peau de bouc pleine de vin. Parmi celles qui peuvent avoir, comme attitude générale, une certaine analogie avec la statuette qui fait l'objet de cette notice, nous citerons un Satyre barbu, en marbre, trouvé à Rome dans la villa de Q. Voconius Pollion[3], puis, deux jeunes Satyres en marbre, du Musée de Naples, dont nous avons déjà parlé et qui, tenant une corne à boire dans la main droite, soutiennent de la main gauche une outre sur leur épaule[4]. Il y avait à Rome une célèbre statue de Marsyas avec une outre sur l'épaule, peut-être inspirée de la statue de Pan portant une outre, œuvre de Praxitèle. Cette statue de Marsyas était sur le Forum dès le VIIe siècle de Rome; on la voit reproduite sur des deniers frappés par L. Marcius Censorinus, vers l'an 670 (84 av. J.-C.)[5]. Marsyas, assimilé à Liber, fut le symbole de la liberté et c'est à ce titre qu'on avait érigé sa statue sur le Forum; c'est pour la même raison que cette statue eut de nombreuses répliques, à l'époque impériale, dans les villes auxquelles on concédait les libertés et le droit de colonie romaine : les monnaies frappées dans ces colonies ont souvent pour type cette statue de Marsyas, devenue extrêmement populaire[6]. Il ne nous semble pas, toutefois, que le Satyre du Cabinet des Médailles ait, avec le Marsyas du Forum, autre chose de commun que de lointains rapports de famille. Notre Satyre ne paraît point dans le mouvement d'un homme qui porte un fardeau sur son épaule. De plus, si l'on tient compte des procédés techniques, on reconnaîtra que, dans le cas où le Satyre eût porté une outre ou tout autre objet sur l'épaule, cet attribut, fondu avec la statuette, eût fait corps avec elle. Disparu, il en resterait des traces sur l'épaule; or, il n'y a pas la moindre marque d'arrachement ou de brisure.

On ne saurait non plus admettre que notre Satyre tînt l'outre en suspension devant lui, geste donné à un certain nombre de figures antiques[7], notamment sur une peinture de vase où un Satyre barbu tient, de la main droite, une corne à boire, et, de la gauche, une outre gonflée qui pend presque jusque sur le sol[8]. Malgré ces analogies, il n'est pas possible d'attribuer ce mouvement au Satyre du Cabinet des Médailles à cause de la position de la main et de la direction du regard. Supposez un personnage laissant pendre de

1. Voyez Pollux, *Onom.* II, 4, 196; Cf. Kœhler, *Kleine Abhandlungen zur Gemmenkunde*, Theil II, p. 15.
2. Kœhler, *Kleine Abhandlungen*, Theil II, p. 1 et suiv.
3. *Bullettino della commissione municipale di Roma*, 1884, p. 247, pl. XVII-XIX, n° 15.
4. Clarac, pl. 694 A, n°s 1693 D et 1693 E.
5. E. Babelon, *Descript. histor. et chronol. des monnaies de la républ. romaine*, t. II, p. 195.
6. Voyez H. Jordan, *Marsyas auf dem Forum in Rom* (Winckelmannsfest), in-4°, Berlin, 1884.
7. Gerhard, *Auserl. griechische Vasenbilder*, t. I, pl. LXXVII; t. IV, pl. CCLXXII, n° 3; pl. CCCXVII, n° 1; Lenormant, *Catal. de la collection Dutuit*, pl. 19; A. de Laborde, *Vases Lamberg*, t. I, pl. XXIV.
8. A. de Laborde, *Vases Lamberg*, t. II, pl. XXX, n° 16.

sa main une outre gonflée de vin, cette main aura une position toute différente, le pouce et l'index, placés en haut, et le petit doigt tourné du côté du sol.

Des motifs analogues obligent à repousser aussi l'hypothèse de la nébride, qui eût laissé des traces sur le corps du Satyre; en la supposant flottante et tenue en suspension, la main eût eu une autre position; le regard n'eût pas été dirigé vers la main. Il reste donc à admettre que notre Satyre tenait un cuissot de cerf ou de chevreau. Des analogies assez nombreuses nous permettent de confirmer cette hypothèse et de la considérer comme la plus vraisemblable de toutes. Ainsi, le Satyre du Musée de Madrid, que nous avons déjà cité, tient un chevreau sur son épaule. Un vase peint, de l'ancienne collection Blacas, nous montre Bacchus lui-même qui s'avance vers un autel, portant dans chacune de ses mains la moitié d'un petit bouc qu'il vient de déchirer et qu'il va sacrifier [1]. Ce sont les Ménades, surtout, qu'on voit portant des quartiers de venaison. Sur le bas-relief du Louvre connu sous le nom d'Epiphanie de Dionysos, une Ménade tient un cuissot de chevreuil [2]. Un grand rhyton en marbre, trouvé dans les jardins de Mécènes et conservé à Rome au musée des Conservateurs, nous montre des Ménades qui dansent tenant dans leurs mains des cuissots de daims ou de chevreuils, et ce singulier attribut des compagnes obligées des Satyres est trop fréquent pour qu'il soit nécessaire de multiplier les exemples [3]. Il n'est pas rare non plus de rencontrer, dans les bas-reliefs ou les peintures de vases, des quartiers de venaison portés par des Centaures, des chasseurs, des bergers. Les monuments ne manquent donc point, et si parmi les nombreux Satyres d'un mouvement analogue à celui du Cabinet des Médailles, que nous avons énumérés au cours de cette notice, il ne s'en trouve, à première vue, aucun qui porte d'une main un céras et de l'autre un cuissot de daim, de cerf ou de chevreuil, cela tient, nous n'en doutons pas, à ce qu'on a complété ces attributs mutilés d'une manière arbitraire. On s'est trop hâté de restaurer tous ces Satyres, en leur mettant entre les mains le pedum, la flûte, les crotales. Si notre Satyre avait été un joueur de crotales, comme on l'a dit, on apercevrait, autour du poignet et sur les mains, les traces des courroies qui fixaient les coquilles dans la paume de la main; et, dans l'hypothèse de crotales à manches, munies à une de leurs extrémités de deux palettes frappant l'une contre l'autre, les tronçons restés dans chacune des mains seraient semblables; les deux mains eussent tenu, de la même façon, deux objets identiques, le regard du Satyre n'eut pas été dirigé du côté de l'une des deux crotales avec cette attention prolongée et soutenue qu'on lui remarque.

D'ailleurs, diverses statues de Satyres ont été imprudemment restaurées avec des crotales aux mains : dans la galerie des *Candelabri*, au musée du Vatican, se trouvent deux statues de marbre représentant des Satyres ainsi restaurés. M. Conze a démontré, en s'autorisant d'un bas-relief du musée Chiaramonti (*Catal.* n° 708), que, loin d'avoir des

1. Panofka, *Musée Blacas*, pl. XIII, XIV, XV et p. 41.
2. W. Frœhner, *Catal. de la sculpt. antique du musée du Louvre*, n° 234.
3. Duc de Luynes, *Vases peints*, p. 2 et pl. III; Welcker, *Alte Denkmæler*, 2e part., pl. V, 9.

crotales, ces Satyres dansent, la main droite libre et dégagée, tandis qu'ils saisissent de la main gauche l'extrémité de leur queue de cheval[1]. C'est également sans preuves suffisantes qu'on a fait un joueur de crotales du Satyre de la villa Borghèse[2] et qu'on a restauré en Pugiliste une statue du Musée du Louvre, dont le mouvement général n'est pas sans rapport avec le groupe de monuments dont nous nous occupons ici[3]. La reconstitution des statues d'athlètes de Munich et de Dresde a aussi été, de la part de M. Brunn, l'objet de critiques aussi justes que rigoureuses[4]. Il faut donc convenir que bon nombre de statues de nos musées, dont on a fait des athlètes ou des Satyres tenant des crotales, le pedum, la grappe de raisin ou d'autres attributs, ont pu tout aussi bien reproduire le type des Satyres de Pergame, de Naples, de Myrina, du Cabinet des Médailles; ce dernier, dans tous les cas, en raison de sa valeur artistique et de la précision avec laquelle on peut rétablir les attributs de ses deux mains, doit désormais être considéré, lui aussi, comme un des éléments importants du problème si délicat de la restauration des statues de nos musées, qui se rattachent plus ou moins directement au Marsyas de Myron.

ERNEST BABELON.

1. Conze, *Ristauro d'una statuetta di Satiro*, dans les *Annali dell'Instit. arch. di Roma*, 1861, t. XXXIII, p. 331-333 et pl. N.

2. Voyez un article de M. Braun, dans les *Annali dell'Instit. arch. di Roma*, 1843, t. XV, p. 266-276; *Monumenti*, t. III, pl. LIX.

3. Voyez E. Brizio, dans les *Annali dell'Instit. arch. di Roma*, 1874, t. XLVI, p. 51-63 et pl. L.

4. *Annali dell'Instit. archeol. di Roma*, 1879, t. LI, pl. S, T.

LA PORTE DU TABERNACLE DE LA CUVE BAPTISMALE

DU BAPTISTÈRE DE SIENNE

(Planche 41)

Le bas-relief de bronze reproduit dans notre planche 30 fait partie de la collection d'Ambras au Musée du Belvédère inférieur, à Vienne. Il y occupe le n° 344. Il a été exposé en 1883 au Musée autrichien [1], et je l'ai vu jadis dans le Cabinet des antiques du château impérial [2]. L'œuvre, quelquefois, a été regardée à tort comme datant du XVI[e] siècle [3]. Tout au contraire, elle émane incontestablement du siècle précédent et doit même, par son style, être attribuée à la première moitié de celui-ci. Si cette sculpture ne s'impose pas tout d'abord à l'admiration par un caractère de beauté exceptionnelle, elle mérite néanmoins, au plus haut degré, l'attention des érudits, à cause du problème intéressant et jusqu'ici sans solution qu'elle pose depuis longtemps aux historiens de l'art.

En face de la gravure ci-jointe, il est inutile de rédiger une longue description du sujet, qui est le *Christ ressuscité*. Indiquons seulement ce que le noir et le blanc de l'estampe ne peuvent exprimer. Le champ compris en haut entre les deux personnages de l'*Annonciation* est gravé en creux ou champlevé, et présente un semis d'étoiles *en réserve* se détachant sur un fond d'émail bleu opaque. On remarque également trois lignes d'émail bleu sur lesquelles s'enlèvent en clair les inscriptions pseudo-arabes placées entre les pilastres et *réservées* sur le fond, l'inscription tracée sous les pieds du Christ et les fleurons décorant la base des deux pilastres. Ainsi que le démontre surabondamment le trou très visible d'une serrure, ce bas-relief était destiné à former la porte d'un tabernacle. Il représente, qu'on ne l'oublie pas, le Christ ressuscité.

Rien de plus curieux, pour un spectateur attentif, que de retrouver, sur un travail en bronze de la plus haute Renaissance italienne, la persistance du vieux procédé grossier d'émaillerie employé par le Moyen-Age : je veux parler de l'émail champlevé. Les jeunes maîtres de l'école nouvelle, aux premières heures de l'émancipation, ne dédaignèrent pas cette pratique d'une autre époque, et ils en ont tiré d'excellents résultats. Avant de

1. *Katalog der historichen Bronze-Ausstellung im K. K.* Osterr. Museum für Kunst und Industrie. Vienne, 1883, 3[e] édition, p. 63, n° 986.

2. Ed. Von Sacken und Friedrich Kenner, *Die Sammlungen des K. K. Münz-und Antiken-Cabinetes.* Vienne, 1866, p. 484, n° 31.

3. *Führer durch die K. K. Ambraser Sammlung im unteren Belvedere.* Vienne, 1884, p. 407.

recourir aux touches de couleur souvent trop délicates de l'émail peint[1] ou de l'émail translucide sur relief, ils ont obtenu de puissants effets en mêlant le ton brillant du bronze doré à l'éclat profond de l'émail champlevé. Les portes de bronze de Saint-Pierre de Rome, œuvre trop décriée de Filarete, sont là pour attester l'exactitude de notre affirmation. Mais c'est à la ville de Sienne, qui produisit au Moyen-Age les plus beaux émaux champlevés de la Péninsule, c'est à la même ville de Sienne, à la glorieuse patrie d'Ugolino, l'émailleur des reliquaires d'Orvieto, qu'il faut, avant tout, venir demander la lumière à propos des questions soulevées par la présence de l'émail sur un monument italien.

Aussi, depuis que j'ai remarqué cette belle pièce méconnue dans la collection autrichienne, je ne suis jamais passé à Sienne sans évoquer le souvenir de l'exilée des bords du Danube. Peut-il en être autrement, quand on rencontre dans le couloir de la sacristie du dôme siennois la *piletta dell' acqua benedetta*, c'est-à-dire le petit bénitier attribué depuis des siècles, par une tradition constante, à Giovanni Turini; quand on admire dans le baptistère, situé sous le chevet de l'église, les merveilleux fonts baptismaux auxquels ont travaillé les plus grands maîtres du XVe siècle, Lorenzo Ghiberti, Jacopo della Quercia, Donatello et, à côté d'eux — les comptes en font foi — le même sculpteur Giovanni Turini[2]? Devant la *piletta*, comme devant la cuve des fonts baptismaux, on est vivement frappé par la vue d'un émail bleu d'un ton particulièrement doux et profond, sur lequel se détachent avec finesse, ici, des ornements, là, une inscription de la plus belle composition épigraphique. Or, cet émail bleu d'une nuance spéciale, son mélange harmonieux avec le bronze doré dans les deux monuments précédemment cités, sont précisément les caractères distinctifs imprimés sur le bas-relief inconnu du Musée de Vienne. La conclusion à laquelle je devais fatalement aboutir était donc d'attribuer à l'école d'émaillerie siennoise, et ensuite à Giovanni Turini, la plaque émaillée de la collection d'Ambras.

Quand M. Molinier dressa, pour son livre sur les plaquettes de la Renaissance[3], la liste des petits bas-reliefs modelés et fondus au XVe siècle par les artistes italiens, je lui signalai, sans aucune hésitation, comme une œuvre siennoise attribuable à Giovanni Turini, la plaque reproduite par notre planche. Amicalement confiant dans mon attribution, M. Molinier voulut bien se charger de la justifier en continuant les recherches. Il ouvrit donc l'excellent recueil de documents publié par M. Gaëtano Milanesi sur l'art et les artistes à Sienne[4]. Il lut bientôt à la page 160 du tome II, qu'une porte de taber-

1. Voyez ce que nous avons dit de la décoration du bronze à l'aide de l'émail peint, à propos de la réduction de la statue équestre de Marc Aurèle, exécutée par Filarete. (*Gazette archéol.*, p. 386 et suiv., 10e année, 1885.)

2. Voyez, au sujet de l'attribution de la frise de la cuve émaillée, Gaëtano Milanesi, dans sa dernière édition de Vasari, tome III, page 305.

3. *Les bronzes de la Renaissance. Les plaquettes.* Paris, 2 volumes in-8°.

4. *Documenti per la storia dell'arte Senese raccolti ed illustrati dal dott. Gaëtano Milanesi.* Sienne, 1854, 3 volumes in-8°.

nacle destinée au baptistère du dôme de Sienne avait été d'abord commandée à Donatello, mais qu'après avoir été exécutée, elle fut refusée et lui fut rendue[1]. Puis il trouva, à la page suivante, un document établissant que la porte définitive de ce tabernacle exécutée en 1434, qui se dressait au milieu de la cuve des fonts, a bien été l'œuvre de Giovanni Turini, et qu'elle représentait précisément le Christ ressuscité[2].

Je laisse la parole à M. Gaëtano Milanesi :

Le sportello che era pel tabernacolo di marmo che sorge dal mezzo del fonte battesimale, chiude una porticciuola di esso tabernacolo dalla parte che guarda l'altar maggiore nella chiesa di S. Giovanni. In luogo di quello fatto da Donatello ve ne fu posto uno lavoroto da Giovanni Turini, orafo senese.

1428. — Donato di Nicolo da Fiorenza, die dare a di 22 d'aprile lire vinti e quagli gli dei contanti per detto degli operai del battesimo per parte di paghamento de lo sportello del battesimo. (*Archivio dell' opera del duomo.* Memoriale del Camarlingo ad annum, a carte 38.)

..... Giovanni di Turino. — Anne dati fior : vinti cinque di lire 4 sono per due bossoli e una chopa e uno sportello dorati i quali sonno al batesimo di san Giovanni e sono a liro (libro) del notaro a f° 5. (*Archivio dello*, *libro giallo* dal 1420 al 1444 al 142.)

Avant de se décider à regarder définitivement le petit bas-relief du Musée d'Ambras comme la porte elle-même sculptée par Turini, il fallait, de plus, vérifier si cette porte représentant le Christ ressuscité ne se trouvait pas encore actuellement en place. Or, des informations prises à Sienne par M. Molinier, il résulte que le monument original de bronze a quitté le petit édicule de marbre auquel il était adhérent. Rien ne s'oppose donc à la prétention que nous avons eue de signaler ailleurs sa présence.

C'est ainsi que les documents d'archives, judicieusement interprétés, viennent confirmer et prouver ce qui n'avait été qu'une intuition fugitive de la vérité résultant de la confrontation mentale de deux œuvres d'art.

Dans sa dernière édition de Vasari (tome III, p. 303 à 307) et dans les *Documenti per la storia dell' arte senese*, tome II, p. 87 et suiv., M. Gaëtano Milanesi a esquissé une biographie assez détaillée de Giovanni Turini qu'il faut lire.

Né vers 1384, Giovanni était fils d'un orfèvre siennois, Turino di Sano di Tura, de

1. Extrait d'une délibération du conseil de l'Œuvre, en date du 13 août 1434 : « Et perchè Donato detto, facto el detto sconto, resta a pagare de la detta quantità lire diciotto e soldi undici; e considerato chè esso Donato fece uno sportello per lo detto Baptesimo, pure d'ottone aurato, el quale non è riescito per modo che piaccia a essi operajo e consilieri, et volenti usare discretione al detto Donato et che lui non patischa tutto el dano; che pure alquanto ragionevole et giusto, accio che lui non abbia perduto in tutto el tempo e la fadigha; deliberarono solennemente che el detto Camarlingo, senza suo prejudicio, o danno, de'denari di essa opera, dia e paghi a Donato predetto lire trenta otto et soldi undici di den : ne la qual somma conti et sconti le dette lire diciotto e soldi undeci, dovute dal detto Donato alla opera predetta per resto della somma predetta : e che el detto sportello sia libero del detto Donato. El quale sportello el detto miss : Bartolomejo operajo diè e consegno al detto Pagno di Lapo, ricevente per lo detto Donato, in presentia di me notaro et testimoni infrascripti, etc. »

2. Gaëtano Milanesi, *commentario alla vita di Antonio e di Piero del Pollajuolo*, dernière édition de Vasari, tome III, 1878, p. 305.

Vignano, dans la boutique duquel il reçut vraisemblablement les premiers enseignements de l'art. En 1414 et 1416, on le voit travailler, conjointement avec son père, pour le dôme de Sienne. La commune de cette ville lui commanda ensuite quelques statues, probablement en bois, qui devaient décorer une fontaine publique, et un casque d'argent doré, présent offert à un officier de la République. L'œuvre capitale de Giovanni Turini fut la part qu'il prit à l'exécution des célèbres fonts baptismaux du baptistère de Sienne. Trois des figures qui décorent les angles du monument, deux des six bas-reliefs ont été modelés et fondus par lui. Ces bas-reliefs représentent la naissance de saint Jean et la prédication dans le désert. Ils datent de 1427. Nous avons déjà dit que Turini est également regardé comme l'auteur de la frise de la cuve baptismale ornée d'une inscription se détachant sur un fond d'émail bleu [1] et du bénitier de la sacristie du dôme où se remarque l'emploi du même émail. On lui attribue encore une statue de marbre sculptée pour la chapelle du palais municipal de Sienne et le bénitier en bronze de la même chapelle. La porte de bronze qu'il exécuta, ainsi que nous l'avons vu, en 1434, pour le tabernacle de la cuve des fonts baptismaux représentait le *Christ ressuscité* [2], et c'est le bas-relief que nous croyons avoir retrouvé à Vienne. L'influence du style de Donatello est manifeste dans cette œuvre, surtout par la manière dont sont traitées les jambes du Christ (à comparer avec les jambes du saint Jean en bronze du Musée de Berlin) et les trois têtes de la Trinité.

Louis COURAJOD.

1. Gaetano Milanesi, *Commentario alla vita di Antonio et di Piero del Pollajuolo*, dernière édition de Vasari, tome III (1878), p. 305.

2. Idem, *ibid.*

SUR UN MISSORIUM

DE LA COLLECTION DE M. EUG. PIOT

(*Suite et fin*[1]).

Nous venons de suivre les *Missorium*, d'une façon sommaire, à Rome, à Byzance et dans les Gaules; nous aurions pu remonter jusqu'au *suppositorium* des Grecs, nous ne l'avons pas fait. Nous avons indiqué les noms divers sous lesquels ils y étaient connus; les sujets dont ils étaient décorés suivant le temps, les métaux recherchés pour les exécuter : l'argent favorable à l'art de l'orfèvre, l'or et les émaux qui répondaient le mieux au goût des barbares; nous les avons enfin montrés en activité de service, si nous pouvons nous exprimer ainsi. Avec le temps, ces splendeurs des tables d'autrefois avaient complètement disparu, mais, depuis, d'heureuses trouvailles en ont fait sortir de terre quelques-uns. On en a compté dix, je crois; plusieurs manquent déjà à l'appel et ne se retrouvent plus. Le plus important de tous est sans contredit celui du Cabinet des Médailles de notre Bibliothèque Nationale, connu vulgairement sous le nom de *bouclier de Scipion*, et qui représente *Briséis rendue à Achille par Agamemnon.* Il est encore d'un beau style romain et mesure 70 centimètres de diamètre. Après lui, vient celui qui est conservé à l'Académie d'histoire de Madrid, d'égale dimension, mais qui appartient par son sujet au règne de Théodose.

Celui que nous publions ne vient qu'en quatrième ligne, par ses dimensions, parmi ceux qui ont été cités, mais se recommande sur tous les autres, brisés ou usés par l'usage, par l'extrême fraîcheur de sa conservation. La planche qui accompagne cette notice nous dispense de le décrire. Il mesure 40 cent. de diamètre et pèse 3 kil. 150 gr., environ 8 livres 4 onces, poids romain. Il est d'argent fondu; le plateau repose sur un pied très simple de 16 cent. de diamètre sur 32 mill. de hauteur, soudé au revers, simplement martelé. Les contours du relief intérieur ont été raffermis au ciselet, et le burin çà et là a précisé les détails, comme on le voit plus particulièrement dans le pelage du lion, où les épis du poil ont été indiqués avec beaucoup d'art et de vérité. Au revers, on ne trouve nulle marque d'origine, nul de ces *graffiti*, énigmes le plus souvent, qui font le bonheur et le tourment des épigraphistes.

Comme style, son exécution nous paraît appartenir à l'époque des derniers Antonins. Nous avons indiqué plus haut le mythe d'Hercule et les douze signes du Zodiaque comme paraissant avoir été des sujets favoris des *repositorium* romains; ici, c'est encore le héros Thébain étouffant le lion de Némée qui fait les frais de la décoration de notre vase. On peut dire que l'époque que nous avons assignée à son exécution était par excellence le règne des Hercules. Ses attributs se trouvent en grand nombre sur les revers des

1. Voir la *Gazette archéologique*, année 1886, p. 180 à 185.

grands bronzes de Commode; ils ne sont pas moins multipliés sur ceux de Postume : Hercule était au nombre des divinités tutélaires de la famille impériale, mais peut-être n'avons-nous pas besoin de descendre si bas pour assigner, par induction, la date de l'exécution de notre vase. L'origine et l'usage des représentations d'Hercule étouffant le lion de Némée peut être expliquée d'une façon beaucoup plus simple. Alexandre de Tralles, dans sa *Médecine pratique*, assure que la vue de ce sujet était un excellent préservatif de la colique. Il n'est pas impossible, il est même très probable que les Romains, qui étaient de très grands mangeurs, pour ne pas dire plus, et très superstitieux, l'aient choisi de préférence pour décorer leurs vases de table. Chez nous, au Moyen-Age, l'image de saint Christophe, multipliée un peu partout, sur les places publiques et dans les habitations privées, n'avait d'autre origine qu'une superstition du même genre.



Notre *missorium*, bien qu'inédit, est loin d'être nouveau. Il faisait partie, vers le milieu du siècle dernier, de la collection du marquis Carlo Trivulzio. Il a été possédé plus tard par Mme la princesse Beljoioso (née Christine Trivulzio), elle l'avait hérité de son grand oncle. Tout récemment il a fait partie de l'exposition rétrospective de Milan, sans cependant y attirer l'attention qu'il méritait, comme cela arrive souvent dans ces expositions mêlées, plus mondaines qu'archéologiques. Son existence dans les collections pourrait remonter beaucoup plus haut. Nous avons rencontré dans la suite des petits monuments de bronze de la Renaissance, bien connus sous le nom de *plaquettes*, et milanaises pour la plupart, deux petits bas-reliefs si évidemment inspirés du relief de notre disque, que nous n'hésitons pas à penser qu'il était déjà connu à Milan dans les premières années du XVIe siècle, qu'il fut placé dans un trésor d'église ou dans une collection privée, chez J.-J. Trivulzio[1] peut-être, et peut-être encore qu'il soit le seul parmi les monuments du même genre qui soit arrivé jusqu'à nous sans avoir traversé des siècles d'enfouissement. Nous avons constaté, dans les premières années du XVe siècle, deux *missorium* dans le trésor du duc de Berry. Qu'y a-t-il d'improbable d'en trouver encore un à la fin de la même période, en Italie surtout, où l'on était plus artiste et plus respectueux que chez nous des monuments de l'antiquité?

Nous donnons ici la reproduction de l'une des *plaquettes* que nous venons de citer, l'autre, un peu plus grande, représente le héros debout, enlevant dans ses bras le monstre qu'il étouffe.

EUG. PIOT.

1. A l'appui de cette conjecture, nous pouvons ajouter que le marquis Carlo Trivulzio, mort en 1789, s'était plus particulièrement attaché à recueillir des objets d'un intérêt familial, surtout ceux qui avaient appartenu à son grand ancêtre, Jean-Jacques, qui avait si puissamment aidé Louis XII dans la conquête du Milanais. On a de lui, dans l'*Histoire de l'art* de Winkelman, un fragment de mémoire sur un vase antique de verre, bien connu des archéologues, conservé encore de nos jours dans le musée privé de cette illustre famille.

CHRONIQUE

ÉGYPTE. — Les travaux de déblaiement du sphinx de Ghizeh sont poussés avec activité. Le monstre de pierre se dégage peu à peu. Le déblai a actuellement mis à jour les pattes antérieures et une partie du flanc droit. Les pattes ne sont pas, comme le reste du monument, taillées en plein roc; elles sont formées d'un assemblage de briques cuites, de grandes dimensions, d'un rose pâle, dont la coloration reste assez bien dans la tonalité générale de la pierre calcaire qu'elles remplacent.

Jusqu'à présent, la vue d'ensemble des parties découvertes est peu satisfaisante. Il y a dans les lignes de réelles disproportions qui laissent à croire que ce sphinx est d'un âge antérieur à celui des Pyramides et remonte à une époque à laquelle l'art égyptien balbutiait encore. A combien de mille ans cela nous remonte-t-il? M. Grébaut, directeur du musée de Boulaq, n'a pas encore perdu l'espoir de trouver une ouverture dans le flanc droit. Mais le sable est un ennemi avec lequel il faut compter, et il se passera encore quelque temps avant qu'on ait pu le vaincre et lui arracher le secret de l'intéressant monument qu'il enserre depuis tant de siècles.

*
* *

LE VOL DES RELIQUES. — Dans la séance de l'Académie des Inscriptions du 5 novembre 1886, M. Le Blant a lu un mémoire intitulé : *le Vol des reliques*, dans lequel il cite un certain nombre de cas où, au Bas-Empire et au Moyen-Age, des reliques ont été volées, soit par des personnes qui en faisaient commerce, soit par des fidèles qui n'avaient pas d'autre but que d'être en possession d'objets dignes de leur vénération. Les esprits éclairés considéraient de tels actes comme condamnables; mais bien des gens n'envisageaient pas ces larcins de la même façon. Ce qui le prouve, c'est que l'indulgence du grand nombre semblait acquise aux auteurs de semblables méfaits. Si l'on en juge d'après un passage d'Eginhard, ceux qui violaient les églises et les catacombes pour s'emparer des corps saints, n'encouraient nullement le blâme; on ne flétrissait guère que le voleur de seconde main, qui osait soustraire au premier une part de son bien.

*
* *

UNE NOUVELLE INSCRIPTION GAULOISE. — Dans la séance de l'Académie des Inscriptions du 26 novembre 1886, M. Bertrand a fait une communication sur une inscription gauloise qui a été signalée aux environs de Nîmes dans la reconstruction d'un mur, à Saint-Côme, dans la propriété de M. Fabre. On y lit le nom de *Doressiknos*, fils de *Daressos*, puis le mot *brotoudé* qui paraît signifier *par jugement*.

*
* *

STATUE ARCHAÏQUE D'APOLLON. — M. Holleau a communiqué à l'Académie des Inscriptions (5 novembre 1886) un fragment de statue archaïque trouvé en Béotie, sur l'emplacement du sanctuaire d'Apollon Ptoos. Cette statue représente Apollon debout, entièrement nu. Elle rentre dans une série de figures archaïques d'Apollon, de la seconde manière. Ce fragment a beaucoup d'analogie avec l'Apollon de Piombino (du Louvre) et l'Apollon Strangford (du British Museum), ce qui donne à penser que ces différents monuments sont des reproductions d'un même original. Il y a grande apparence que cet original est la statue d'Apollon Didyméen, œuvre de Kanakhos de Sicyone, consacrée dans le temple des Branchides, près de Milet. Une inscription gravée sur les jambes du fragment découvert en Béotie, permet d'affirmer qu'il n'est pas postérieur au milieu du v[e] siècle avant Jésus-Christ. Il remonte peut-être à la fin du vi[e] siècle.



LES ARTISTES GRECS AU SERVICE DES PERSES. — M. Heuzey, à l'occasion des découvertes de la mission Dieulafoy, en Susiane, vient de publier

dans la *Revue politique et littéraire* (novembre 1886) une étude qui tend à fournir la vraie solution d'une importante question de l'histoire de l'art : celle de l'influence que l'art grec a pu exercer sur les grands travaux des rois de Perse, et de l'action en retour qui en est résultée. On n'avait pas signalé jusqu'ici un texte de Pline qui mentionne un artiste grec de grande valeur, le sculpteur Téléphanès, de Phocée, qui, pendant une partie de sa carrière, s'était mis au service des rois Xerxès et Darius. M. Heuzey discute ce texte et montre comment l'art grec et l'art perse ont pu se pénétrer mutuellement dans la dernière période de l'existence de la dynastie des Achéménides.

*
* *

LES ARÈNES DE LUTÈCE. — D'après une communication de M. P.-Charles Robert à l'Académie des Inscriptions (29 octobre 1886), les fouilles qu'on poursuit aux arènes de Lutèce ont donné lieu à la découverte de nombreux objets dont la classification méthodique a été faite par M. Maurice du Seigneur. Ces objets, disposés actuellement dans un musée provisoire, offrent un certain intérêt. Aussi M. Robert a-t-il demandé que ce musée provisoire devînt définitif et fût établi dans une construction spéciale où figurerait, avec les antiquités retrouvées, un plan en relief restituant l'aspect primitif de l'amphithéâtre.

*
* *

LES MÉTAUX DANS L'ANCIENNE CHALDÉE. — Dans la séance de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres du 3 décembre 1886, M. Berthelot, de l'Académie des Sciences, a fait une communication *sur quelques métaux et minéraux provenant de l'ancienne Chaldée.* L'objet de ce travail est de faire ressortir que la très haute antiquité a connu le carbonate de magnésie, l'antimoine et le cuivre.

M. Berthelot décrit d'abord une tablette d'une matière blanche, éclatante, opaque et compacte, provenant du palais du roi Sargou, à Khorsabad, que l'analyse lui a démontrée être du carbonate de magnésie à l'état cristallisé. C'est un minéral fort rare, dont le choix a dû correspondre à une idée religieuse. Avec l'aide de M. Oppert, M. Berthelot a cherché si l'inscription figurant sur la tablette ne contiendrait pas quelques indications sur les connaissances des Chaldéens à l'égard d'une substance si peu répandue. Il demeure certain, dans tous les cas, qu'ils la désignaient sous un autre nom que celui de magnésie, qui, dans l'antiquité, s'appliquait aux métaux magnétiques. Au Moyen-Age, la substance appelée magnésie par les alchimistes était un oxyde de manganèse. C'est seulement au siècle dernier que notre magnésie actuelle a été connue. Il n'en est que plus curieux de voir la civilisation assyro-chaldéenne en possession d'un minéral magnésien, environ 6.000 ans avant cette découverte.

Passant ensuite à l'examen de substances que l'on rencontre dans la collection Sarzec, M. Berthelot expose qu'un fragment de vase métallique de cette collection a été reconnu par lui comme formé d'antimoine métallique sensiblement pur, avec une trace de fer. L'antimoine passe pour n'avoir été découvert qu'au quinzième siècle. Il y a donc encore là une preuve que les Chaldéens nous ont précédés dans la connaissance de ce métal.

Une figurine métallique également rapportée de Tello par M. de Sarzec, et portant les noms de Goudéa et de Dounghi, qui remontent à environ 4.000 ans avant Jésus-Christ, vient, de plus, nous convaincre que les Chaldéens ont employé le cuivre pur dans la fabrication des objets qui, ultérieurement, ont été de préférence façonnés en bronze. M. Berthelot considère qu'il y a là la démonstration qu'un *âge de cuivre* a dû précéder l'*âge de bronze*. Cette chronologie s'explique par la rareté de l'étain dans la haute antiquité. Il a fallu déjà un degré de civilisation assez avancé pour que l'usage de ce métal se généralisât et donnât lieu à l'invention du bronze dans des pays éloignés des gisements naturels de l'étain. La figurine de Tello apporte désormais un fait à l'appui de cette thèse, car, sous sa patine et au centre de la couche rouge sous-jacente, qui est de l'oxyde de cuivre presque sans mélange, M. Berthelot a trouvé un noyau de cuivre métallique parfaitement pur.

*
* *

LE TRÉSOR DE CAUBIAC, AU MUSÉE BRITANNIQUE. En mai 1785, un paysan de Caubiac, près Toulouse, labourant un champ, mettait à découvert sept objets de vaisselle d'argent. La trouvaille fut publiée par Montégut dans les *Mémoires de l'Académie des Sciences, Inscriptions, etc., de Toulouse*, t. III, 1788. Depuis on ignorait ce qu'étaient devenus ces objets. M. Mowat vient d'être assez heureux pour les retrouver au Musée Britannique et en faire l'identification avec une certitude hors de toute contestation. Ces objets étaient exposés au Musée dans la salle des gemmes et bijoux, sans

étiquettes et dispersés dans différentes vitrines. Grâce à l'initiative de M. Mowat, on vient de les rapprocher et de les grouper dans une vitrine spéciale. Les sept vases d'argent de Caubiac sont tous au Musée Britannique qui les acquit anciennement de la collection Payne Knight. Ce dernier les avait achetés en 1790 à l'abbé Tersan, qui lui-même les tenait de M. Cornac, propriétaire du champ de Caubiac. (*Bulletin épigraphique*, 1886, p. 246.)

*
* *

L'exposition rétrospective de la Société des Antiquaires de Picardie, qui s'est tenue au mois de mai dernier à Amiens, a présenté un réel intérêt. Il faut savoir gré à ses organisateurs d'avoir tenu, à quelques exceptions près, à n'exposer que des antiquités picardes ou faisant partie de collections locales. Une des sections les plus intéressantes et peut-être la plus originale était celle des antiquités gallo-romaines et franques. Les belles découvertes de Saleux, collection de M. Corserat d'Amiens, de Marchélepot, de Vermand et autres à M. Jumel d'Amiens, enfin de diverses localités de l'Aisne, envoyées par M. Pilloy de Saint-Quentin, formaient un bel ensemble de verreries, poteries, armes, bijoux, etc., entre autres la très intéressante coupe de verre gravé trouvée près d'Hombières (Aisne) et que M. Pilloy a publiée naguère dans la *Gazette Archéologique* (t. IX, p. 224). Ne citons deux charmantes statuettes en bronze que pour exprimer le regret que M. Danicourt, leur heureux possesseur, n'ait pas jugé à propos de donner davantage de la curieuse collection qu'il a créée à Péronne. Le Moyen-Age était très honorablement représenté par les deux belles aumônières du XIIIe siècle de M. Delaherche à Beauvais; la dalmatique de Thibaut de Nanteuil, évêque de Beauvais (1283-1300), du musée épiscopal de cette ville; les étoffes de M. Liénard de Verdun, sur une desquelles on a cru reconnaître les armoiries de familles picardes (XIIIe siècle); un grand nombre d'objets d'orfèvrerie des XIIIe, XIVe et XVe siècles, des collections Spitzer et Desmottes à Paris, des cathédrales d'Amiens, de Beauvais, de Soissons et d'un grand nombre d'églises; deux ou trois jolies vierges en ivoire des XIIIe et XIVe siècles; un fort bel ensemble de manuscrits à miniature, et au premier rang le splendide évangéliaire en vélin pourpre donné par Charlemagne à Angilbert, abbé de Saint-Riquier et aujourd'hui à la bibliothèque d'Abbeville. Dans la section de peinture, citons les deux tableaux des XVIe et XVIIe siècles, provenant de la confrérie de N.-D. du Puy, faible épave d'un ensemble prodigieux que possédait jadis la cathédrale d'Amiens. Enfin la céramique présentait entre autres pièces remarquables le grand plat d'aiguière de la fin du XVIe siècle et deux grands plateaux à sujets mythologiques en faïence de Rouen appartenant à M. le docteur Raymond, de Pierrefonds; une grande fontaine de Moustiers avec sa vasque à M. Dausse d'Amiens, et la belle vitrine de M. Jamel. En somme, exposition réussie et de nature à exciter les Sociétés savantes de province à en entreprendre plus souvent du même genre.

G. DURAND.

*
* *

JEAN D'ORLÉANS, PEINTRE DES ROIS CHARLES VI ET CHARLES VII. — M. L. Jarry vient de publier d'importants documents inédits sur Jean Grancher de Trainou, dit Jean d'Orléans, qui fut peintre de Charles VI et de Charles VII et du duc Jean de Berry (Orléans, 1886, 16 p. in-8°). La famille des Girard et des Jean d'Orléans qui a occupé une place distinguée parmi les artistes du XIVe et du XVe siècle est bien connue. On hésitait encore à rattacher leur origine à la ville dont ils portent le nom. La découverte de M. Jarry fait cesser toute incertitude. Dans un acte notarié, le peintre Jean Grancher se dit formellement originaire de la paroisse de Trino ou Trainou située à quelques kilomètres d'Orléans. Comme on retrouve le même Jean Grancher, peu de temps après, établi à la cour du duc Jean de Berry et travaillant à Bourges jusqu'en 1460, M. Jarry en conclut que Jean dit d'Orléans et Jean Grancher — on le trouve souvent nommé Jean Gancher, — de Trino ou de Trainou ne sont qu'un seul et même personnage. Les preuves paraissent concluantes et la notice de M. Jarry fait avancer d'un grand pas l'histoire si obscure encore de nos anciens peintres du Moyen-Age.

J. GUIFFREY.

BIBLIOGRAPHIE

210. Appelstedt (F.). Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäeler der Fürstent. Schwarzburg-Sondershausen. 1 Heft : Die Unterherrschaft. Sondershausen, Bertram, in-8°.

211. Beschreirung der Pergamenischen Bildwerke der königl. Museen zu Berlin. 7° Auflage. Berlin, Spemann, in-8°

212. Beschreirung der Gipsabgüsse der in Olympia ausgegrabenen Bildwerke der königl. Museen zu Berlin. 6° Auflage. Berlin, Spemann, in-8°.

213. Dieulafoy (Mme Jane). La Perse, la Chaldée et la Susiane. Un vol. in-4° de 740 pages, illustré. Paris, Hachette, 1887.

La *Gazette archéologique* contiendra, dans ses deux premières livraisons de 1887, un mémoire important consacré aux résultats des fouilles archéologiques de M. et Mme Dieulafoy à Suse ; de magnifiques planches permettront à nos lecteurs de se rendre un compte exact de l'importance de découvertes justement célèbres, mais que le public ne connaît guère jusqu'ici que par des appréciations insuffisantes ou incomplètes. En attendant, nous sommes heureux d'avoir l'occasion de présenter le magnifique ouvrage que Madame Dieulafoy vient d'écrire sur des pays qu'elle a explorés avec une intrépidité rare et qu'elle a su en compagnie de M. Dieulafoy, observer et apprécier avec une expérience et une sagacité qu'on voudrait rencontrer toujours chez les explorateurs. Ce volume, sans doute, n'est pas consacré exclusivement à l'archéologie et à la description des ruines et des fouilles ; il est rempli d'anecdotes pittoresques, de scènes de mœurs originales ; c'est en un mot le récit au jour le jour, d'un voyage des plus périlleux, des plus mouvementés et des plus intéressants. Mais nous y trouvons la description de la plupart des monuments de l'antique Iran, des palais de Persépolis et des fouilles de Suse, et c'est à ce point de vue que l'ouvrage doit être signalé ici, car les circonstances qui entourent une découverte archéologique contribuent souvent à l'interprétation des monuments mis au jour.

Les époques sassanide et musulmane sont représentées par des palais, des forteresses, des mosquées, dont on nous fournit d'excellentes reproductions qui constituent lse bases essentielles de l'histoire de l'art architectural en Perse au moyen-âge. Je ne citerai comme exemple caractéristique que la très intéressante étude de la Masdjed Chah d'Ispahan et sa comparaison avec les divers autres types de mosquées. J'ai hâte d'arriver aux ruines achéménides que nous ne pouvons cependant qu'énumérer. Ce sont : le Takhtè Maderè Soleïman (trône de la mère de Salomon), réminiscence des terrasses des palais babyloniens, le tombeau de Cambyse Ier, les restes du palais de Cyrus, les hypogées de Nakhchè Roustem, creusés dans le roc, et dont la façade est ornée de grandes sculptures des dynasties achéménide et sassanide, les atech-gas ou autels du feu de la même région. Un chapitre est consacré tout entier à Persépolis. Mme Dieulafoy décrit avec un enthousiasme qui ne porte nul préjudice au caractère scientifique que nous envisageons surtout dans son œuvre, les taureaux androcéphales, le palais de Darius, l'*apadana* aux cent colonnes du palais de Xerxès, les chapiteaux bicéphales, les armes et le costume des personnages alignés sur les sculptures persépolitaines. Plus loin, Mme Dieulafoy parcourt les ruines d'un autre palais achéménide, et de remarquables bas-reliefs sassanides rencontrés près de Chiraz, le palais imposant de Servistan avec ses dômes voûtés qu'il faut décidément faire remonter jusqu'aux Achéménides, les grandes ruines de Firouz-Abad qui sont de la même période tout comme celles de Férachbad. Un autre chapitre nous promène sous les voûtes du palais royal de Ctésiphon, dont l'imposante façade a encore plus de vingt mètres de haut. Les assyriologues liront avec le plus vif intérêt la description des ruines de Babylone et de la Chaldée : les tumulus des environs de Hillah, le Birs Nimroud identifié avec le temple de Bel, le Château dit de Nabuchodonosor, les jardins suspendus, le tombeau de Bel-Marduk. Des ruines de Tag Eivan qui ressemblent à une cathédrale gothique, nous passons en Susiane : l'auteur nous tient sous le charme quand il nous fait visiter les tumulus de Suse, le tombeau dit de Daniel, le palais d'Artaxerxès Mnémon : c'est dans ces tumulus qu'ont eu lieu les découvertes dont la *Gazette archéologique* offrira prochainement la primeur à ses lecteurs.

En résumé, l'ouvrage de Mme Dieulafoy, en dehors de l'intérêt pittoresque qu'il offre à tous ceux qui aiment les récits de voyage, est d'une importance exceptionnelle pour l'histoire archéologique et artistique de l'Iran sous la domination des Achéménides, des Arsacides, des Sassanides, des musulmans. Aujourd'hui que la Perse, comme tout le monde musulman, se meurt au point de vue artistique et vit sur son passé, la mission Dieulafoy, en étudiant et en décrivant minutieusement tous les monuments de la Perse ancienne avant qu'ils soient complètement délabrés, aura rendu les plus éminents services aux sciences archéologiques.

E. BABELON.

214. Führer durch die Sammlung d. Kunstgewerbe-Museums der königl. Museen zu Berlin. 6° Auflage. Berlin, Spemann, in-8°.

215. Marincola-Pistoia (Domenico). Di Terina e di Lao, città italiote dei Bruzii. Catanzaro, Mazzocca, in-8°.

La publication de cette étude d'archéologie et de géographie historique a été provoquée par les derniers travaux de François Lenormant sur l'Italie méridionale. Dans son rapport au ministre de l'Instruction publique (*Gazette archéol.* 1883, p. 281 et suiv.), et dans son livre sur la *Grande Grèce* (t. III, chap. II), Lenormant cherche à établir le site des trois villes antiques de Terina, de Temesa et de Nucria. Selon lui, Nucria était la Nocera actuelle, Temesa correspond à la localité appelée Les Mattonatte, et Terina serait Santa Eufemia. Ces identifications corroborées de preuves nombreuses qui les rendent très probables, ne sont pourtant pas acceptées par tous les savants italiens. M. Marincola-Pistoia notamment, en

ce qui concerne le site de Terina, déclare rester dans l'incertitude la plus absolue, et cependant il a recueilli et critiqué avec soin tous les textes anciens. Il tient surtout à ce que l'on ne croie pas, comme l'a dit par erreur Lenormant, qu'il identifie Terina avec Les Mattonate.

On n'est pas mieux fixé en ce qui concerne le site de l'antique colonie de Sybaris, appelée Laos. Les uns la placent à Laino, d'autres à Pissunte ou à Scalea. Au point de vue topographique, l'étude de M. Marincola-Pistoia aboutit donc à des résultats négatifs, et comme ce savant habite sur les lieux, qu'il les a parcourus maintes et maintes fois en tous sens, comme il paraît se servir judicieusement des textes anciens, nous devons croire que des fouilles seules, entreprises sur une grande échelle, détermineraient la position des antiques villes de Terina et de Laos qui sont loin d'être, parmi les plus florissantes cités de la Grande Grèce, les seules dont l'emplacement ne soit connu qu'approximativement.

M. Marincola-Pistoia ne borne pas son étude à ces recherches topographiques. Il traite les questions d'origine, de mythologie et d'histoire se rapportant aux deux villes dont il s'occupe : la fontaine Age ou Ares, qui était située près de Terina, et qu'on voit figurer sur les monnaies de cette cité; le fameux mythe du dragon de Laos. Enfin la numismatique si riche et artistiquement si remarquable des deux villes de Terina et de Laos forme deux chapitres qu'on regrette, il est vrai, de ne pas voir accompagnés de vignettes ou de planches.

E. BABELON.

216. Nachtrag zum beschreibenden Verzeichniss der Gemälde der königl. Museen zu Berlin. 2e Auflage. Berlin, Spemann, in-8°.

217. Pauli (C.) Die vorgriechische Inschrift von Lemnos. Leipzig, Barth, in-8°.

218. Preuner (A.). Bericht über die Mythologie in die Jahren 1876 — 85 und über die Kunstarchäologie in die Jahren 1874—85. (Extrait du *Jahresbericht* XXV. 1.) Berlin, Calvary, in-8°.

219. Verzeichniss der antiken Skulpturen der königl. Museen zu Berlin, m. Ausschlust der pergamenischen Fundstücke. Berlin, Spemann, in-8°.

220. Wattenbach (W.). Anleitung zur lateinischen Paläographie. Leipzig, Hirzel, in-4°.

PÉRIODIQUES

REVUE ARCHEOLOGIQUE

SEPTEMBRE-OCTOBRE 1886

Gozzadini (J.). Les fouilles archéologiques et les stèles funéraires du Bolonais. — Deloche (M.). Anneaux et cachets de l'époque mérovingienne (*suite*) — Clermont-Ganneau (Ch.). Antiquités et inscriptions inédites de Palmyre. — Mowat (R.). Note sur une pierre gravée servant de cachet. — La Blanchère (R. de). Histoire de l'épigraphie romaine, rédigée sur les notes de Léon Renier. — Bapst (G.). La châsse de sainte Geneviève. — Gaidoz (H.). Un sacrifice humain à Carthage. — Dieulafoy (M.). Fouilles de Suze, campagne de 1885-1886. — Chatelier (Du). Le tumulus de Kerlan-en-Goulien, presqu'île du Cap. — Menant (J.). L'expéditon Wolffe en Mésopotamie, 1884-1885.

Planches XIX à XXII. Stèles étrusques de Bologne (Italie) — XXIII à XXV. Restitution de la châsse de sainte Geneviève.

REVUE NUMISMATIQUE

QUATRIÈME FASCICULE 1886.

Six (J.-P.). Monnaies lyciennes. (*troisième article*) (pl. VII et X). — Babelon (Ernest). Sur la numismatique des villes d'Asie-Mineure qui ont porté le nom de Comana. — Reinach (Théodore). Essai sur la numismatique des rois de Cappadoce (*suite et fin*). Pl. XVII, XVIII, XX et XXI. Lambros (P.). Découverte du ducat d'or du grand maître de Rhodes Dieudonné de Gozon (1346-1355). — Roman (J.). Classement des monnaies épiscopales de Saint-Paul-Trois-Châteaux.

BULLETIN ÉPIGRAPHIQUE

JANVIER-FÉVRIER 1886.

La Berge (C. de). Etude sur l'organisation des flottes romaines. — Cagnat (R.). Inscriptions inédites de Dougga et de Chemtou. — Jullian (C.). A propos de l'église Saint-Martin de Marseille. — Jullian (C.). Ceyreste, village près de La Ciotat. — Mowat (R.). La *Domus divina* et les *divi* (*suite*). — Letaille (J.). Les inscriptions chrétiennes de Makter. — Mowat (R.). Un nom de ville antique révélé par une légende de monnaie. (Vagaxa, en Espagne). — Le Louet (l'abbé). Inscriptions découvertes à Rome. — Aurès et Maurin. Inscription découverte à Nîmes.

MARS-AVRIL 1886.

La Berge (C. de). Etude sur l'organisation des flottes romaines (*suite*). — Deloye (Aug.). Note

sur une inscription gallo-grecque, découverte près d'Apt. — Revellat (J.-P.). Quelques inscriptions romaines vues dans les départements de la Drôme et de l'Ardèche. — Delattre (le P.). Inscriptions latines de Carthage. — Germer-Durand (Fr.). Inscriptions de l'Aveyron. — Mowat (R.). Sigles et autres abréviations (*suite*).

MAI-JUIN 1886.

La Berge (C. de). Etude sur l'organisation des flottes romaines.—Jullian (C.). Un prophète marseillais. — Revellat (J.-P.). Quelques inscriptions romaines vues dans les départements de la Drôme et de l'Ardèche. — Mowat (R.). Un *divus* oublié. — Mowat (R.). Inscription dédicatoire d'une lampe comprise dans le trésor de vaisselle découvert à Apt. — Delattre (le P.). Inscriptions d'Utique. — Blair (R.). Inscriptions découvertes en Angleterre.

JUILLET-AOUT 1886.

La Berge (C. de). Etude sur l'organisation des flottes romaines (*suite*). — Jullian (C.). Inscriptions de la vallée de l'Huveaune (*appendice*). — Lafaye (G.). Inscriptions inédites de la Corse (*suite*). — Lafaye (G.). Note additionnelle sur une inscription d'Aix en Provence. — Delattre (le P.). Inscriptions latines de Carthage (*suite*). — Mowat (R.). Sigles et autres abréviations (*suite*). — Watkin (Thompson). Inscriptions découvertes en Angleterre.

SEPTEMBRE-OCTOBRE 1886.

La Berge (C. de). Etude sur l'organisation des flottes romaines (*suite et fin*). — Cagnat (R.). Notice d'un recueil autographe d'inscriptions vues et dessinées par feu le commandant De la Mare. — Mowat (R.). Deux inscriptions du cabinet de Léon Renier. — Mowat (R.). Inscriptions de Kantara mentionnant l'*ala I Thracum Mauretana*. — Mowat (R.). Le trésor de Caubiac au Musée Britannique. — Reinach (S.). Au sujet d'une inscription de la Malga (Carthage). — Espérandieu (M.). Inscriptions de Saint-André de Sorède et de Narbonne. — Jullian (C.). Urne funéraire du Musée de Marseille. — Roach Smith. Graffite sur une tuile de Londres. — Marichard (O. de). Au sujet d'une inscription de Vagnas.

BULLETIN DE CORRESPONDANCE HELLÉNIQUE

JANVIER 1886.

Cousin (G.) et Durrbach (F.). Bas relief de Lemnos avec inscriptions (vignette) — Homolle (Th.). Note sur la chronologie des archontes athéniens de la seconde moitié du IIe siècle avant J.-C. — Cousin (G.) et Diehl (Ch.). Inscriptions de Cadyanda en Lycie — Holleaux (Maurice). Fouilles au temple d'Apollon Ptoos. Statue et fragments archaïques.

Planches IV. Statue archaïque trouvée au temple d'Apollon Ptoos (Béotie). — VII. Fragments archaïques provenant du même endroit. — XI. Terres cuites de Myrina.

FÉVRIER 1886.

Pottier (E.). Fouilles dans la nécropole de Myrina, faites par M. A. Veyries. — Foucart (P.). Inscription d'Ephèse. — Holleaux (Maurice). Fouilles au temple d'Apollon Ptoos — Durrbach (F.). Décrets du IIIe et du IIe siècle, trouvés à Délos. — Mylonas (C. D.). Inscription de Trézène. — Radet (G.) et Paris (P.). Inscriptions d'Attaleia, de Pergé, d'Aspendus. — B. H. Inscription métrique d'Athènes — M. H. Inscriptions funéraires de Rhodes.

Planches V. Tête archaïque trouvée au temple d'Apollon Ptoos. — XV, XVI. Terre cuite de Myrina. — Fac-simile de l'inscription de Trézène.

MARS 1886.

Cousin (G.). Inscriptions d'Acarnanie et d'Etolie. — Holleaux (M.). Fouilles au temple d'Apollon Ptoos. — Foucart (P.). Inscription de Rhodes — Pottier (E.). Fouilles dans la nécropole de Myrina. — Holleaux (M.) et Paris (P.). Inscriptions d'Oenoanda.— Dareste (R.). Inscription de Calymna.

Planches : VIII, IX. Statuettes archaïques trouvées au sanctuaire d'Apollon Ptoos. — XII. Terres cuites de Myrina.

AVRIL 1886.

Durrbach (F.) et Radet (G.). Inscriptions de la Pérée Rhodienne. — Holleaux (M.). Fouilles au temple d'Apollon Ptoos. — Clerc (M.). Les ruines d'Aegae en Eolie — Reinach (S.). Manche de strigile gravé, découvert à Myrina. — Diehl (Ch.) et Cousin (G.). Inscriptions d'Alabanda en Carie. — Pottier (E.). Fouilles dans la nécropole de Myrina — Pappa-Constantinou (M.). Inscriptions de Tralles. — Reinach (S.). Synagogue juive à Phocée. — Contoléon (A.). Inscription de Smyrne. — Mylonas (C.). Προσθῆκαι καὶ διορθώσεις — Holleaux (M.). Inscriptions funéraires de Rhodes.

Planches VI. Torse en marbre du Ve siècle trouvé dans le temple d'Apollon Ptoos. — XIV. Groupes de terre cuite de Myrina.

MAI-NOVEMBRE 1886.

Perrot (G.). Notes sur quelques poignards de Mycènes. — Paris (P.). Inscriptions d'Elatée.

— Reinach (S.). Six statuettes de Myrina. — Clerc (Michel). Inscriptions de Thyatire et des environs. — Diehl (Ch.) et Cousin (G.). Villes inconnues du golfe Céramique, Kedreai et Idyna. — Durrbach (F.). Inscriptions de Larissa. — *Variétés* : Fragments d'inscriptions athéniennes. — Contoléon (A.). Inscriptions de Smyrne, d'Hiérapolis, de Nysa et de Tralles. — Décret d'Oropos — Inscriptions de Khorsiae.

Planches I-III. Poignards de Mycènes.

NOTIZIE DEGLI SCAVI DI ANTICHITA

MAI 1886.

Pasqui (Angelo). Découverte d'une nécropole antique à Bisenzio, sur le lac de Bolsena. On a découvert dans cette nécropole une grande quantité de vases peints, de poteries et de fibules. Sur une cylix, on lit : ΗΡΜΟΓΕΝΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ. — Cozza (A.). Renseignements complémentaires sur la nécropole découverte à Corchiano. — Lanciani (R.). Fouilles à Rome et à Ostie. Nombreuses inscriptions grecques et romaines. A Ostie, les fouilles, poursuivies avec ardeur en 1885 et 1886, ont mis à jour presque tout l'espace compris entre le théâtre et le temple de Vulcain, distants de 202 mètres. On a ainsi déblayé la maison de L. Appuleius Marcellus, quatre petits temples tétrastyles, et d'autres constructions dans l'une desquelles se trouvait une fort intéressante mosaïque représentant les divinités des jours de la semaine. — Sagliano (A.). Fouilles à Pompei. Description topographique des fouilles exécutées dans le premier trimestre de 1886. — Volante (Niccolo). Nouvelles recherches sur l'emplacement de l'antique Petelia ; découverte de plusieurs inscriptions.

JUIN 1886.

Bertolini (D.). Nouvelles découvertes épigraphiques à Concordia. — Pasqui (Ang.). Découverte de la nécropole de Bizenzio, sur le lac de Bolsena. L'exploration méthodique de ce vaste cimetière a fourni surtout en céramiques un nombreux mobilier funéraire dont l'étude est des plus intéressantes pour l'histoire de l'art chez les populations primitives de l'Italie septentrionale. (*Deux planches*). — Lanciani (R.). Découvertes à Rome de nombreuses inscriptions.

JUILLET 1886.

Vignola (Paolo). Fouilles exécutées à Vérone en 1885 et au commencement de 1886. Ces fouilles ont mis particulièrement au jour une mosaïque formant le pavement d'une basilique chrétienne du VIII[e] siècle. — Cipolla (C.). Inscriptions trouvées dans l'Adige. — Gamurrini (G.). Découvertes à Pérouse de tombes étrusques à inscriptions. — Ciccolini (G.). Découvertes sur la voie Flaminia, au passage appelé *del Furlo*, commune de Fermignano (Ombrie). Monnaies romaines et du moyen-âge, surtout du pape Clément XI; longue inscription en l'honneur de l'empereur Philippe l'Arabe. — Lanciani (R.). Fouilles à Rome ayant fourni de nombreuses inscriptions. — Barnabei (F.). Découvertes à Rugge, près de Lecce (Apulie). Il faut signaler quinze tessères en os, sur chacune desquelles est inscrit un des quinze premiers nombres, à la fois en lettres grecques et en lettres latines. — Barnabei (F.). Trouvailles en Calabre. La plus importante découverte signalée ici est un fragment de bas-relief en terre cuite, de style archaïque, sur lequel on voit deux femmes dans le mouvement de la danse (*vignette*).

BULLETINO DELL' INSTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO — SEZIONE ROMANA

T. I. 1886. FASC. I.

Tomassetti (G.). Il musaico marmoreo Colonnese (pl. I). Cette mosaïque du prince Colonna représente la louve allaitant Romulus et Remus, sous le figuier ruminal, en présense du berger Faustulus, et au pied d'une statue de la déesse Rome, assise sur des boucliers. — Helbig (W.). Scavi di Capodimonte. Fouilles sur la rive méridionale du lac de Bolsena, sur l'emplacement de la ville étrusque de Visentium. — Helbig (W.). Sopra un rittrato di Cneo Pompeo Magno (pl. II). — Mau (A.). Su certi apparecchi nei pistrini di Pompei (pl. III). — Mueller (N.). Le catacombe degli Ebrei presso la via Appia Pignatelli. — Mau (A.) Storia degli scavi di Ercolano, recomposta sui documenti superstiti da Michele Ruggiero.

FASCICULE II.

Gatti (G.). Alcune osservazioni suggli orrei Galbani. — Koepp (F.). Archaische Sculpturen in Rom (pl. IV). Tête de jeune homme en marbre conservée au Vatican, et que l'auteur rapproche de la tête de Cladeos, trouvée dans les fouilles d'Olympie. — Helbig (W.). Scavi di Corneto. — Barbini (A.). Tomba scoperta presso Grosseto. — Nichols (F.-M.). La Regia. Relation de la découverte à Rome, non loin du temple de Vesta, de l'édifice appelé la *Regia*, restauré en l'an de Rome 718 et qui existait encore au III[e] siècle de l'ère chrétienne. — Jordan (H.). Gli edifizi antichi fra il tempio di Faustina e l'atrio di Vesta (pl. V, VI et VII) — Benndorf (O.). Osservazioni sul Museo Torlonia. — Henzen (W.).

Iscrizione laurentina.— Murray (A. S.). Testa di Giunone di Girgenti. — Helbig (W.). Scavi di Vetulonia. — Mau (A.). Scavi di Pompei (pl. vii). — Klitsche de la Grange (A.). Di alcuni ritrovamenti archeologici nei territori di Tolfa e di Allumiere. — Wissowa (G.). Silvano e compagni. Rilievo in Firenze (pl. viii). — Duhn (F. von). Due bassirilievi del palazzo Rondinini (pl. ix, x). Ces bas-reliefs se rapportent au culte du serpent d'Esculape dans l'île du Tibre. — Rohden (H. von). Terrecotte di Nemi. — Stettiner (P.). Nuovi aes grave. — Gamurrini (G.-F.). Combattimento delle Lemnie in una stela bolognese.

JAHRBUCH DES K. DEUTSCHEN ARCHÆOLOGISCHEN INSTITUTS

BAND I. 1886. — ERSTES HEFT.

Conze. (A.). Der betende Knabe in den k. Museen zu Berlin. — Michaelis (A.). Die sogenannten Amazonenstatuen.— Frankel (M.). Geweihter Frosch. — Wolters (P.). Mittheilungen aus dem British Museum : 1. Praxitelische Köpfe; 2. Zur Gigantomachie von Prienne.

Planches. — 1 et 2. Amazone in Petworth. — 3. Amazonen : A. in Berlin; B. in London. — 4. Amazone in Wörlitz. — 5. Marmorköpfe im British Museum.

Vignettes. — P. 9. Der betende Knabe, unergänzt, nach einer Zeichnung von J.-D. Ramberg. — P. 12. Betender Jungling, Trinkschale im British Museum. — P. 12. Münze des Pertinax (*Providentia deorum*). — P. 28, 30 et 35. Reconstruction des Typus der Capitolinischen, Lansdowneschen, Matteischen Amazone. — P. 36. Köcher des Amazonentorso in Trier. — P. 37. Linker Arm einer Amazonenstatue im capitolinischen Museum. — P. 48. Frosch von Bronze mit Weihinschrift.

L'Administrateur-Gérant,

S. COHN.

TABLE PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE

TABLE DE LA CHRONIQUE

DE LA *GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE* POUR L'ANNÉE 1886.

BIBLIOGRAPHIE

NOUVELLES DIVERSES

SOMMAIRE DES RECUEILS PÉRIODIQUES

COMPTES RENDUS D'OUVRAGES

TABLE DES PLANCHES



Hélioq. Dujardin Eudes, Imp.

LA MORT D'EGISTHE

(MUSÉE DE CONSTANTINOPLE)



1



2

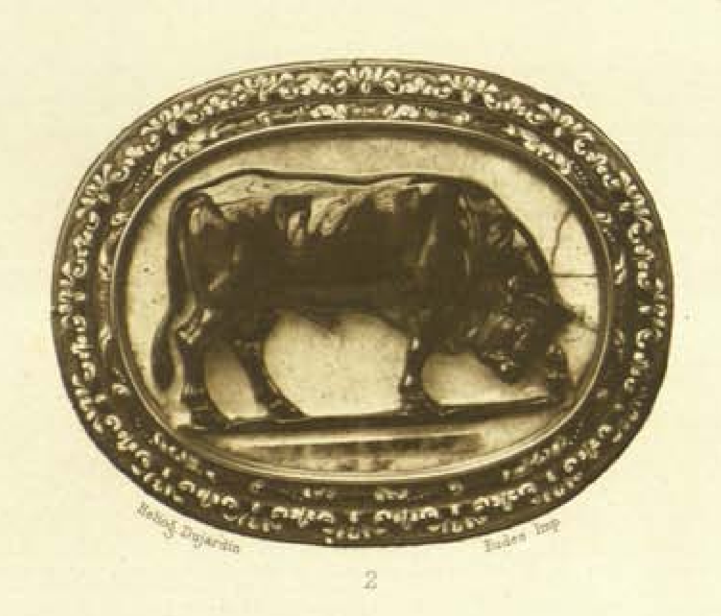


3

Camées du Cabinet des Médailles



1



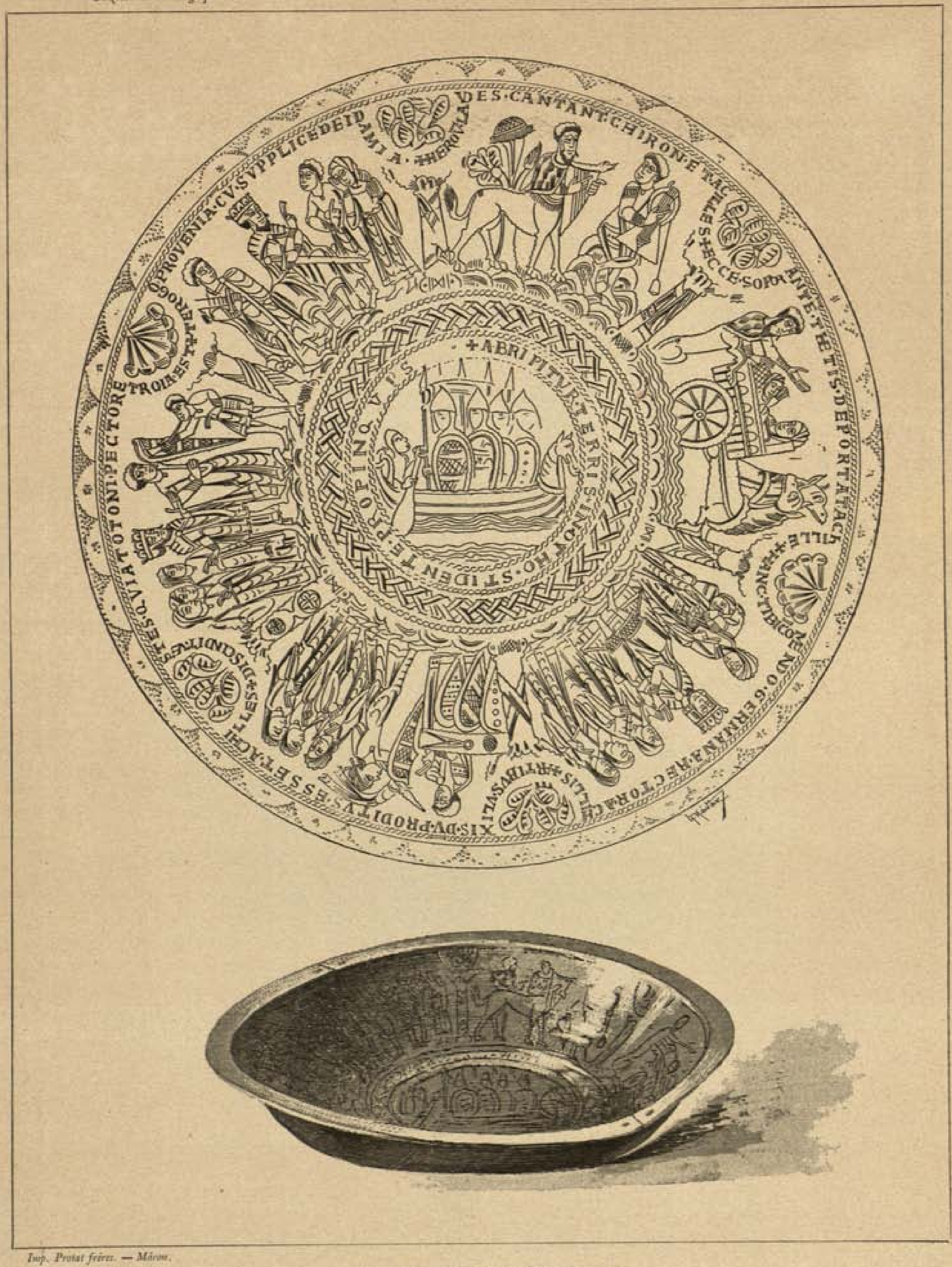
2

CAMÉES DU CABINET DES MÉDAILLES



Héliog. Dujardin — Dufrez Imp.

IVOIRES DE LA BIBLIOTHÈQUE DE ROUEN



Imp. Protat frères. — Mâcon.

LA JEUNESSE D'ACHILLE

BASSIN EN BRONZE DU XIe OU DU XIIe SIÈCLE



Imp. Lemercier, et Cie

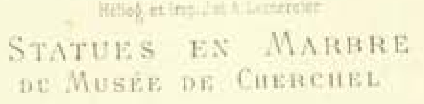
LE REPOS D'HERCULE

DISQUE EN BRONZE DU MUSÉE BRITANNIQUE



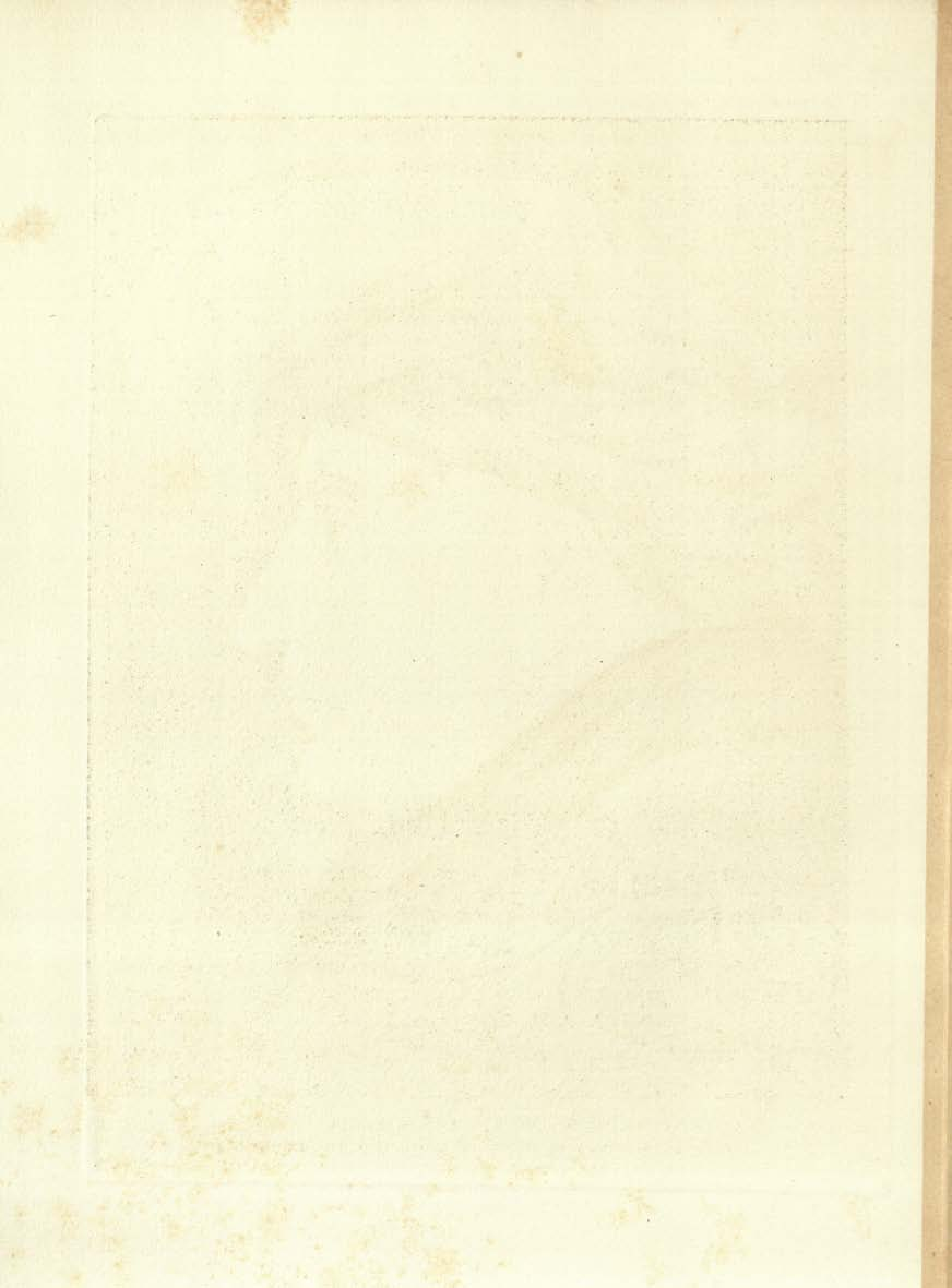


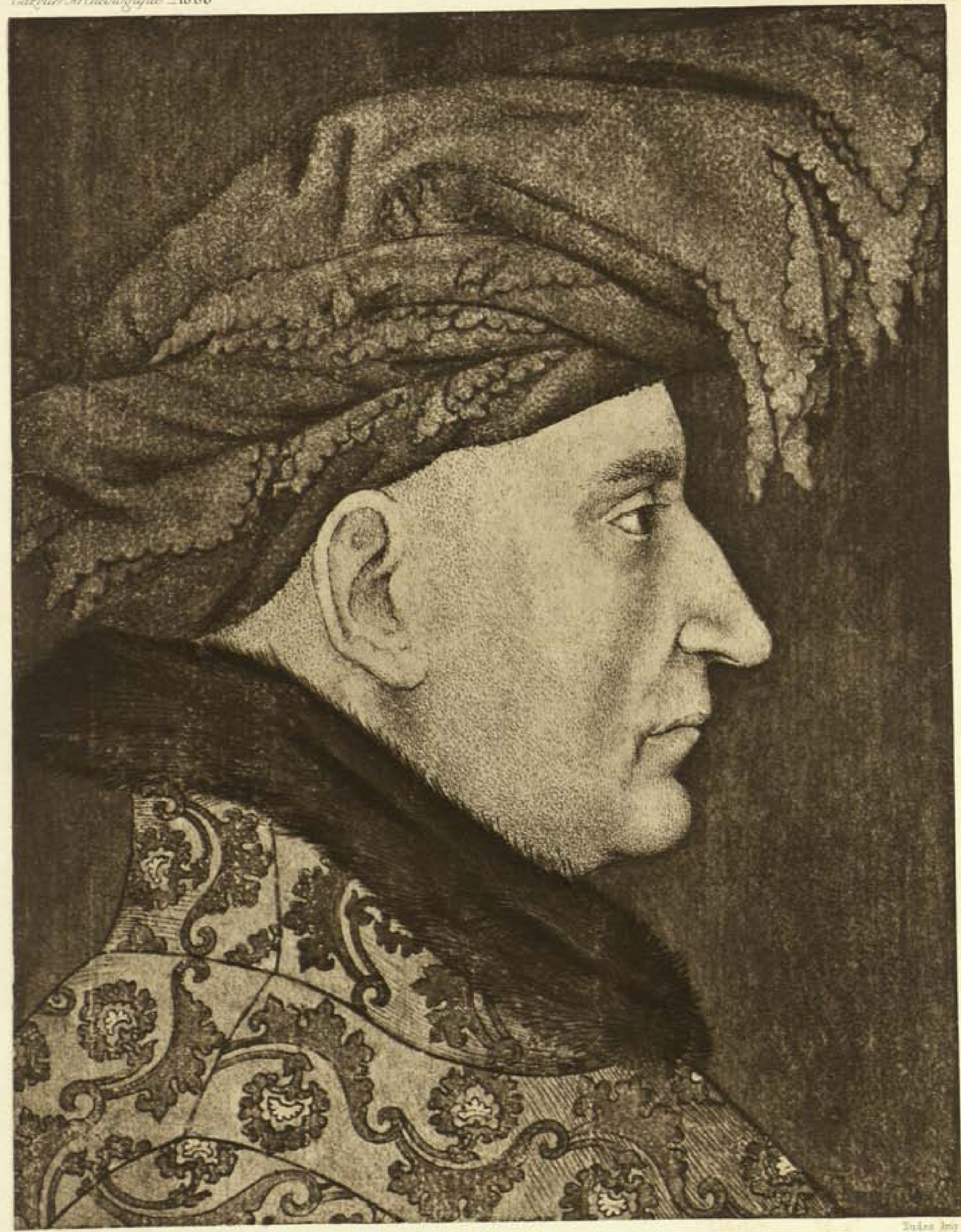




Héliog. et Imp. Jal A. Lemercier

STATUES EN MARBRE
DU MUSÉE DE CHERCHEL

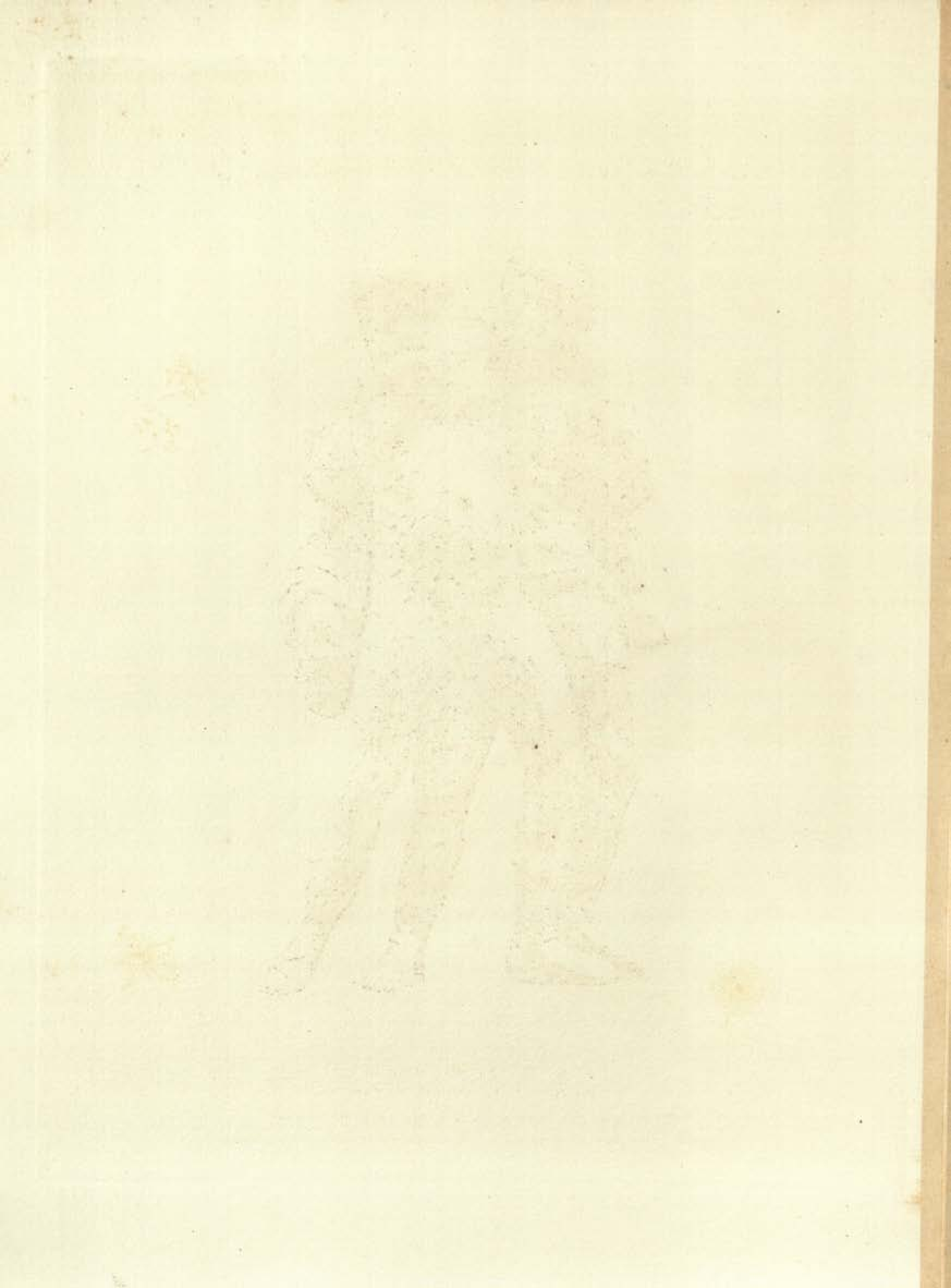




Dujardin Imp.

PORTRAIT DE LOUIS II D'ANJOU, ROI DE SICILE.

MINIATURE CONSERVÉE AU DÉPARTEMENT DES ESTAMPES A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.





Héliog. et Imp. J. et A. Lemercier

SILÈNE ET BACCHANT

BRONZE DE LA COLLECTION DE JANZÉ



Imp. Protat frères. — Mâcon.

AIGUIÈRE D'ARGENT

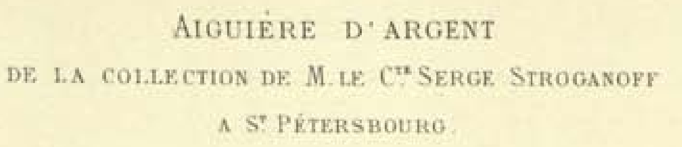
DE LA COLLECTION DE M. LE Bon F. SEILLIÈRE.







Hélioġ. Dujardin   Eudes imp.



AIGUIÈRE D'ARGENT

DE LA COLLECTION DE M. LE C^{TE} SERGE STROGANOFF

A S^{T} PÉTERSBOURG.



PLAT D'ARGENT

DU MUSÉE DE L'ERMITAGE A ST PETERSBOURG



Dujardin Imp.

Miroir historial

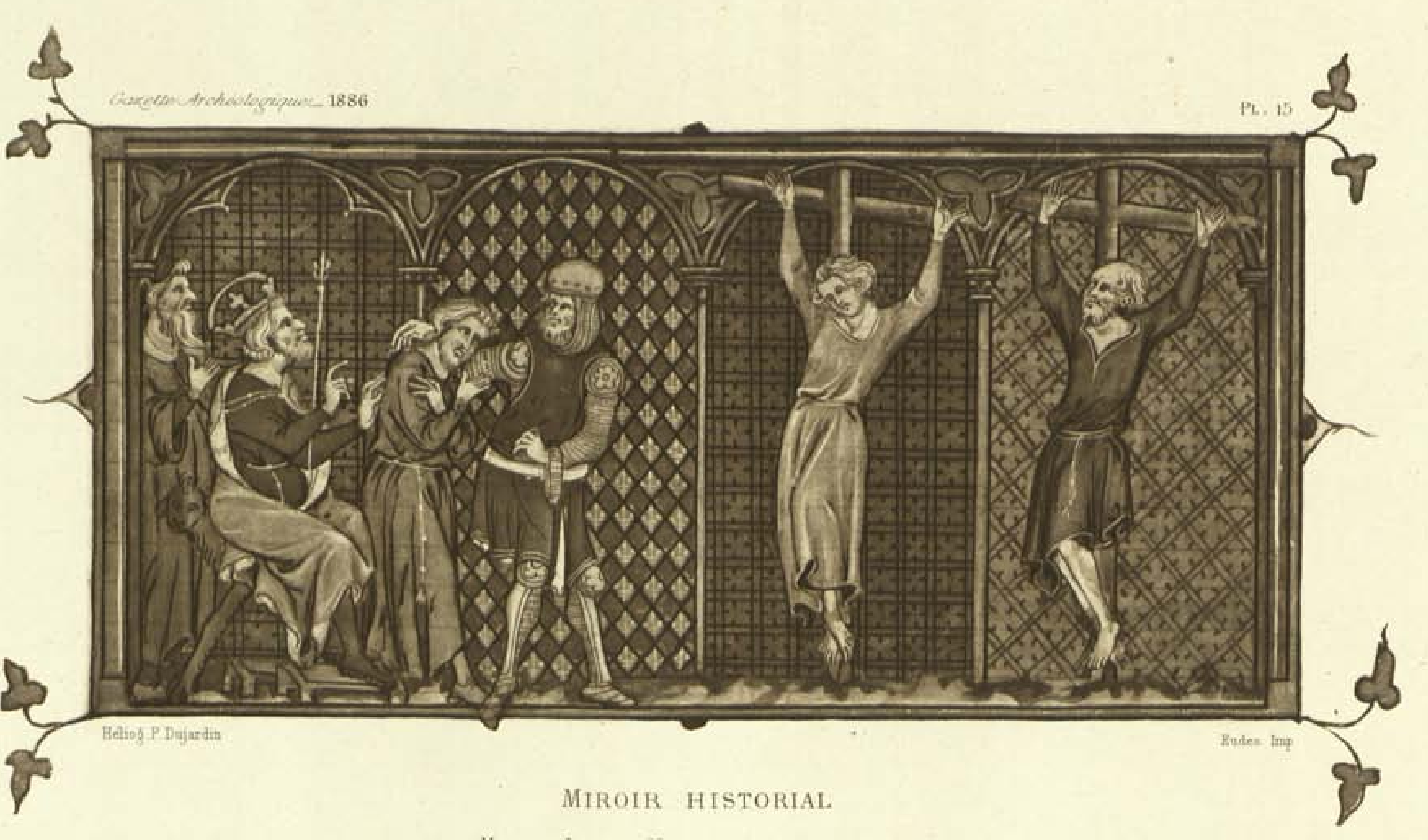
Ms. franç. 316 de la Bibliothèque Nationale fol. 1



Eudes Imp

MIROIR HISTORIAL

MS. DE LEYDE VOSS. GALL. 3 A. FOL. 62.



Héliog. P. Dujardin — Eudes Imp.

MIROIR HISTORIAL

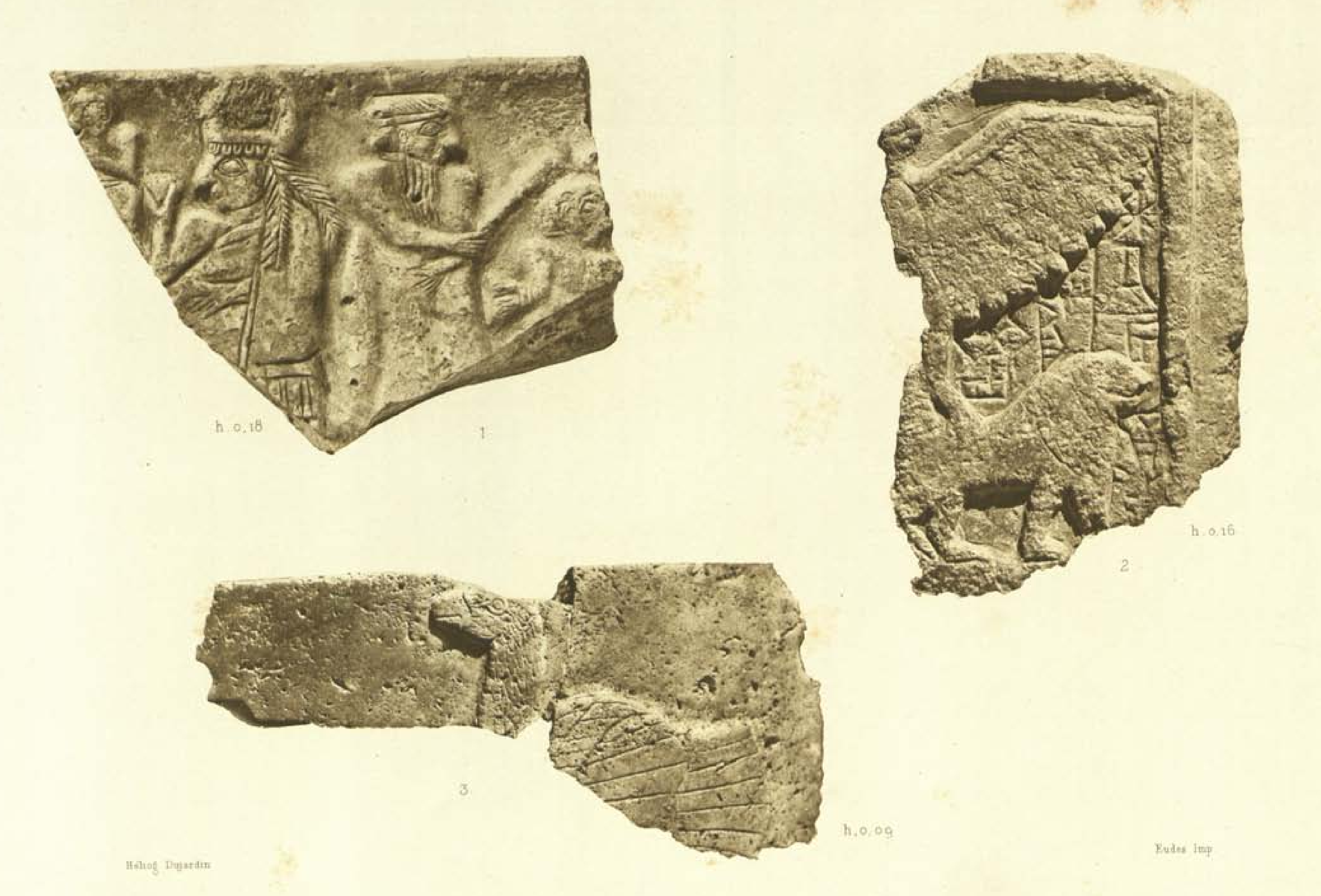
MS. DE LEYDE VOSS. GALL. 3 A. FOL. 173.



Héliog. P. Dujardin Eudes Imp.

MIROIR HISTORIAL.

MS. FRANÇ 313 DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, FOL. 1.



Héliog Dujardin

Eudes Imp

1 LA PLUS ANCIENNE SCULPTURE CHALDÉENNE

2 TABLETTE DU ROI OUR-NIHA 3 AUTRE FRAGMENT ARCHAÏQUE



Héliog. P. Dujardin Eudes Imp.

FEMME GROUPÉE AVEC TROIS PETITS EROS

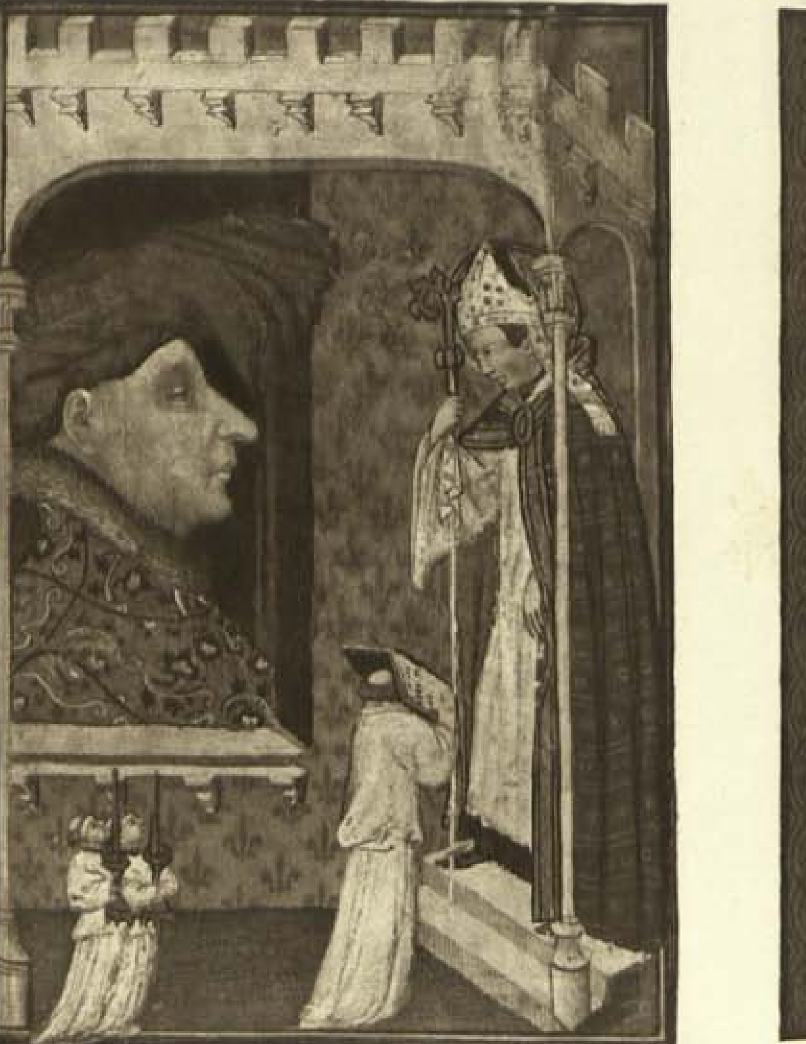
TERRE CUITE D'ASIE MINEURE



Héliog. P. Dujardin. Eudes Imp.

FEMME GROUPÉE AVEC UN PETIT EROS

TERRE CUITE D'ASIE MINEURE





Héliog. Dujardin Eudes Imp.

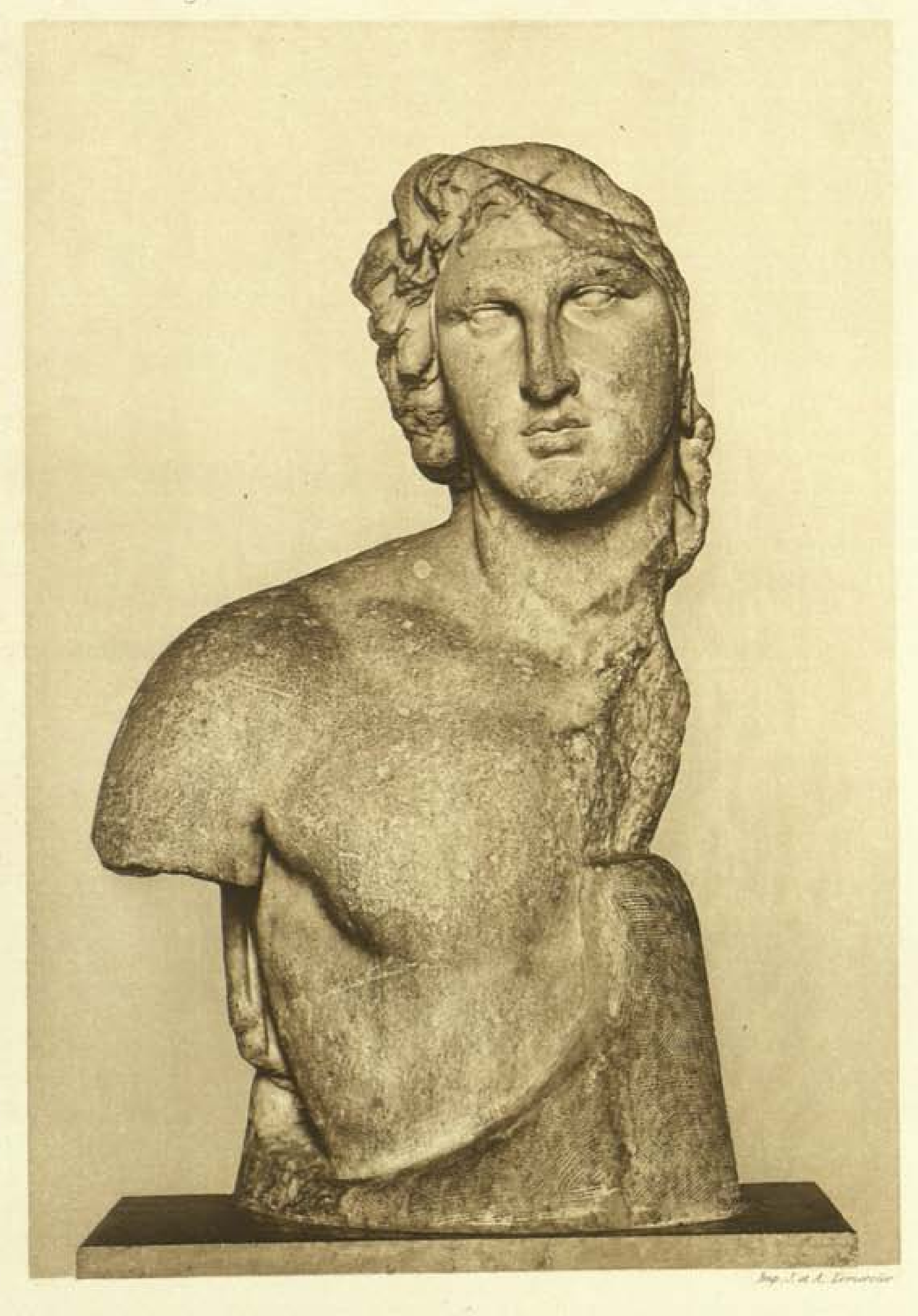
LOUIS II D'ANJOU, ROI DE SICILE RENÉ D'ANJOU, ROI DE SICILE

MINIATURES EXTRAITES DU MS. LAT. 1156 A DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE



Missorium en argent

Collection de M. Eugène Piot



Imp. J. et A. Lemercier

Marbre grec du Musée du Louvre
connu sous le nom d'Énopos

I



II

Portrait de Charles Ier d'Anjou, roi de Sicile, par Jean, moine du Mont-Cassin

(Miniatures extraites des mss. latins 6.912, F° 1
et 6.912[3] F° 78 de la Bibliothèque Nationale.)

Imp. J. et A. Lemercier



Héliog. Dujardin Eudes Imp.

SAINT JEAN BAPTISTE ET LES PHARISIENS

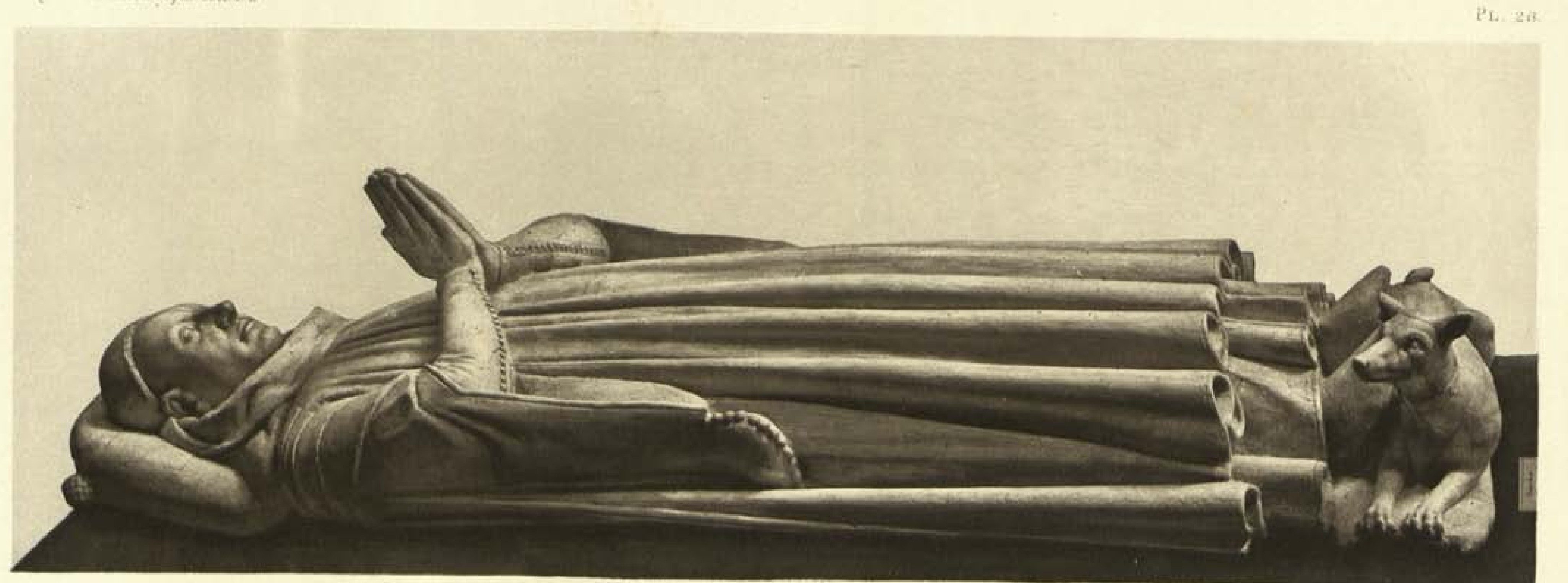
FRESQUE DE LA CHAPELLE SAINT JEAN AU PALAIS DES PAPES A AVIGNON



Hélioq. Dujardin. Eudes Imp.

SAINT PIERRE RESSUSCITANT TOBITHA

FRESQUE DE LA CHAPELLE SAINT JEAN AU PALAIS DES PAPES A AVIGNON



Imp. J. et A. Lemercier

STATUE DE PHILIPPE DE MORVILLIER

AU MUSÉE DU LOUVRE



Héliog Dujardin

Eudes Imp

RETABLE D'AMBIERLE

PORTRAIT DE MICHEL DE CHAUGY

PORTRAIT DE LAURETTE DE JAUCOURT



Héliog Dujardin

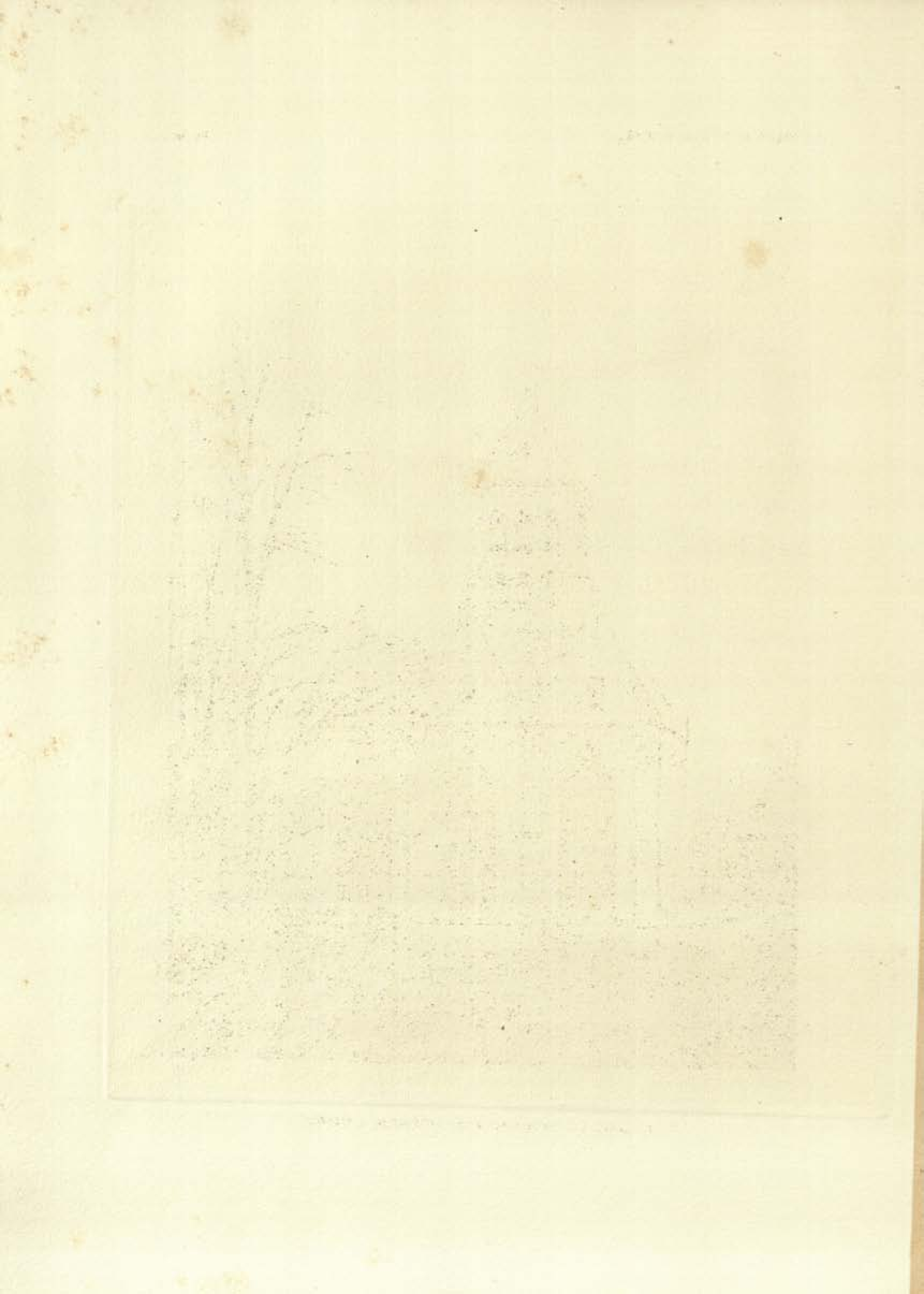
RETABLE D'AMBIERLE

PORTRAIT DE GUILLEMETTE DE MONTAGU

PORTRAIT DE JEAN DE CHAUGY

Hélioḡ P. Dujardin — Imp. J et A. Lemercier

TORSES EN MARBRE TROUVÉS A ACTIUM
(MUSÉE DU LOUVRE)





Héliog. P. Dujardin

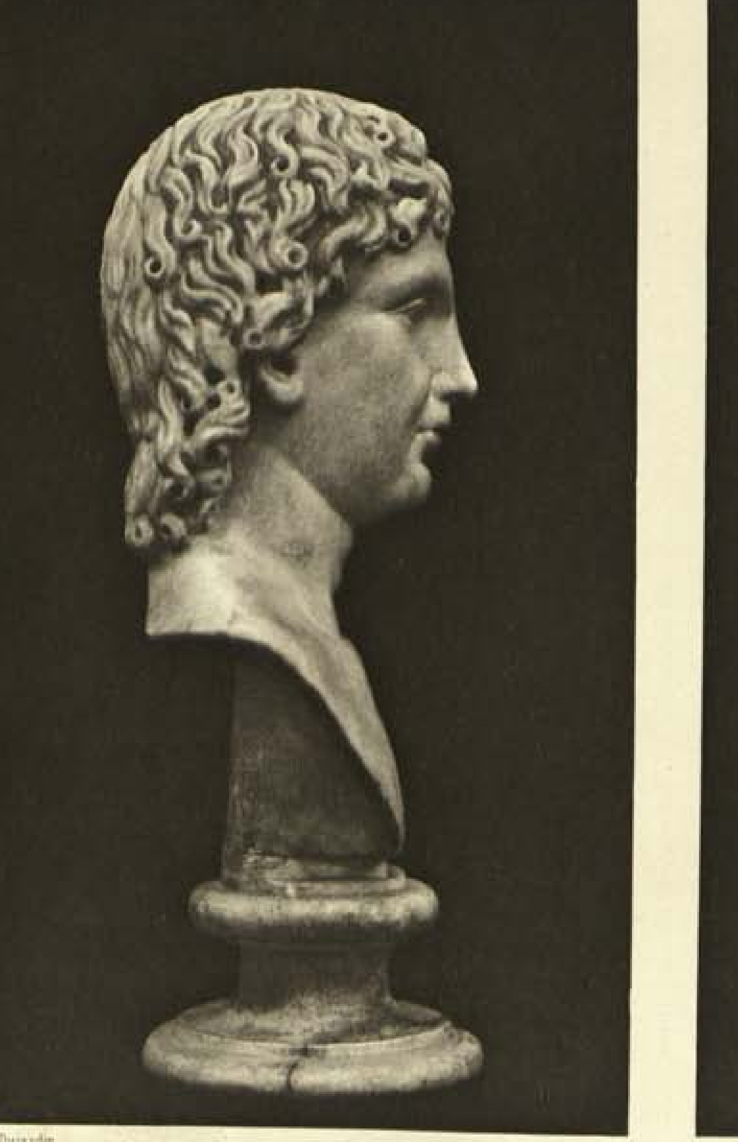
Imp. J. et A. Lemercier

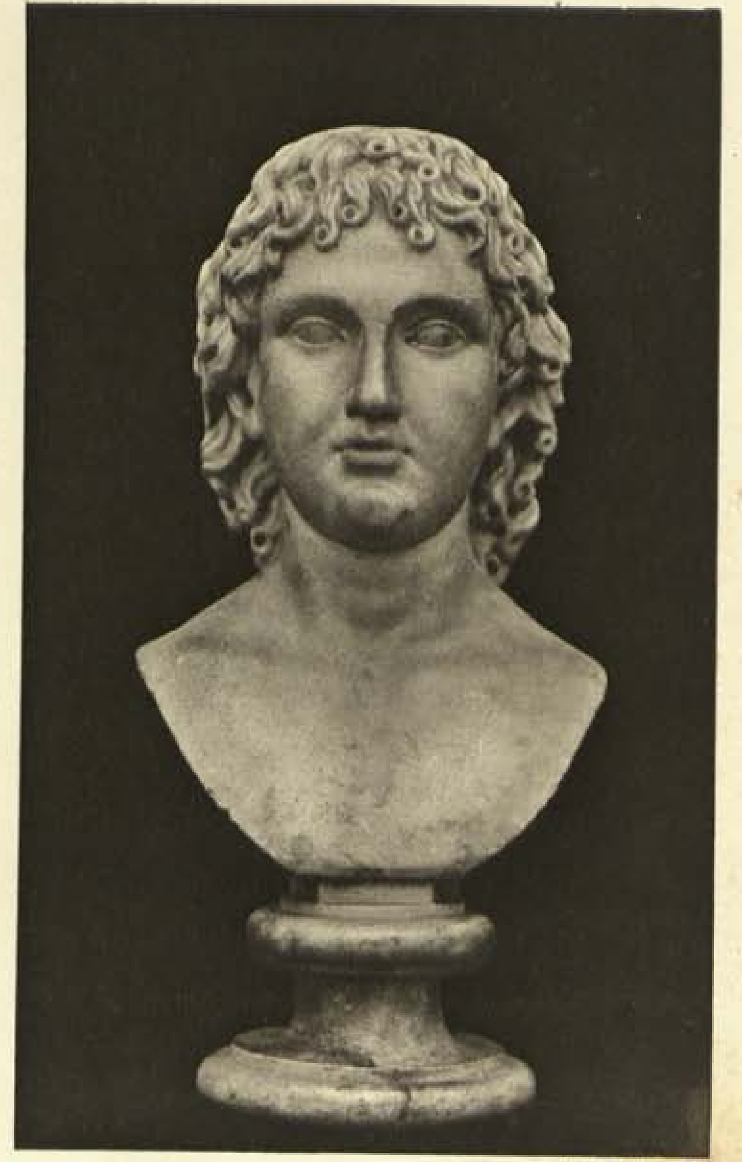
EGLISE DE NOGENT-LES-VIERGES (OISE)



Héliog. P. Dujardin — Eudes, imp.

Le Grand Camée du Musée de Vienne (Autriche)





Héliog. P. Dujardin Imp. J. et A. Lemercier

BUSTE EN MARBRE TROUVÉ AU CHATELET (HAUTE-MARNE)



Héliog. Dujardin

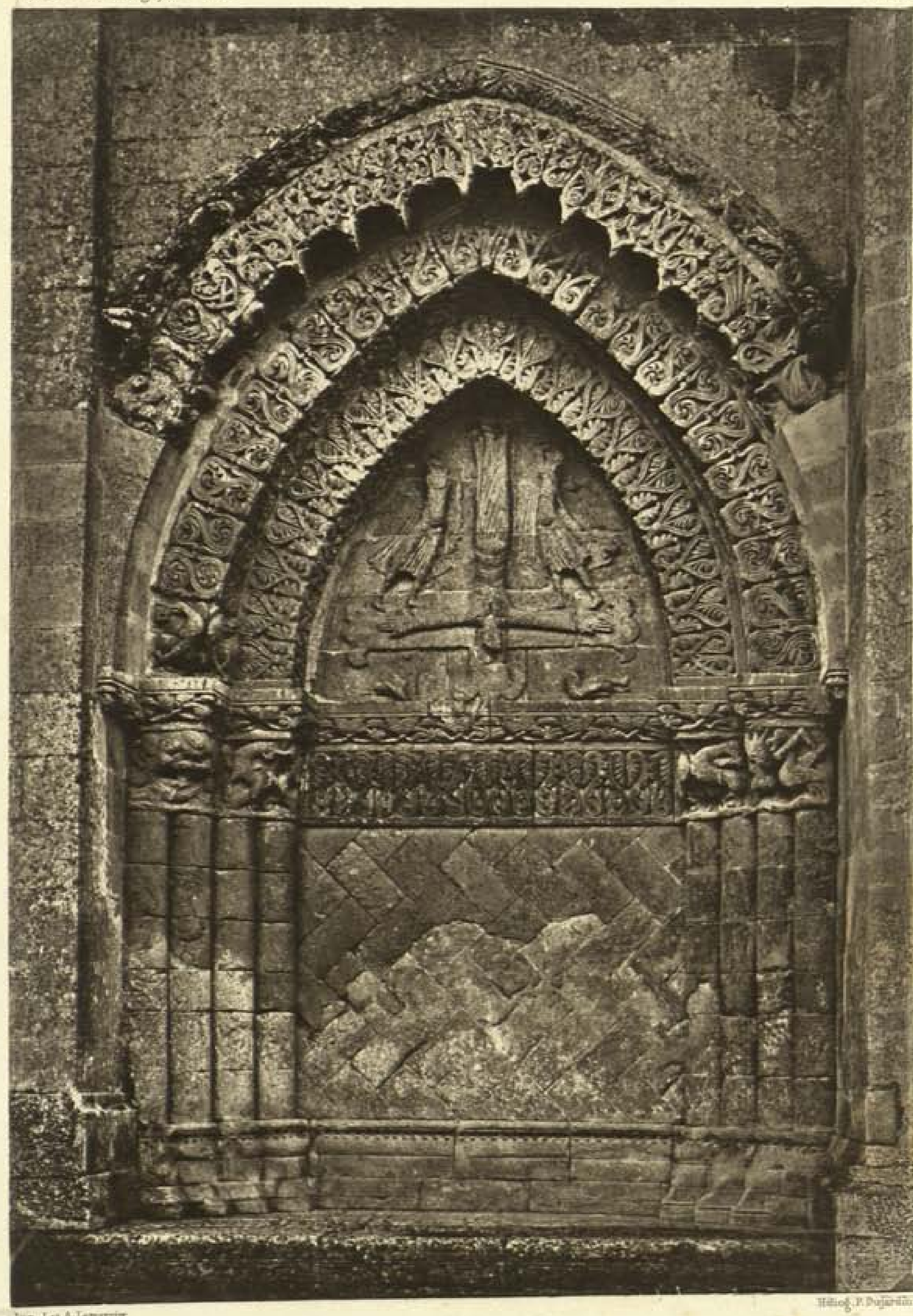
Eudes imp.

SAINTE ANNE
CHAPELLE DE SAINT JEAN L'EVANGÉLISTE
(PALAIS DES PAPES A AVIGNON)

PORTRAIT D'UN PAPE
CHARTREUSE DE VILLENEUVE

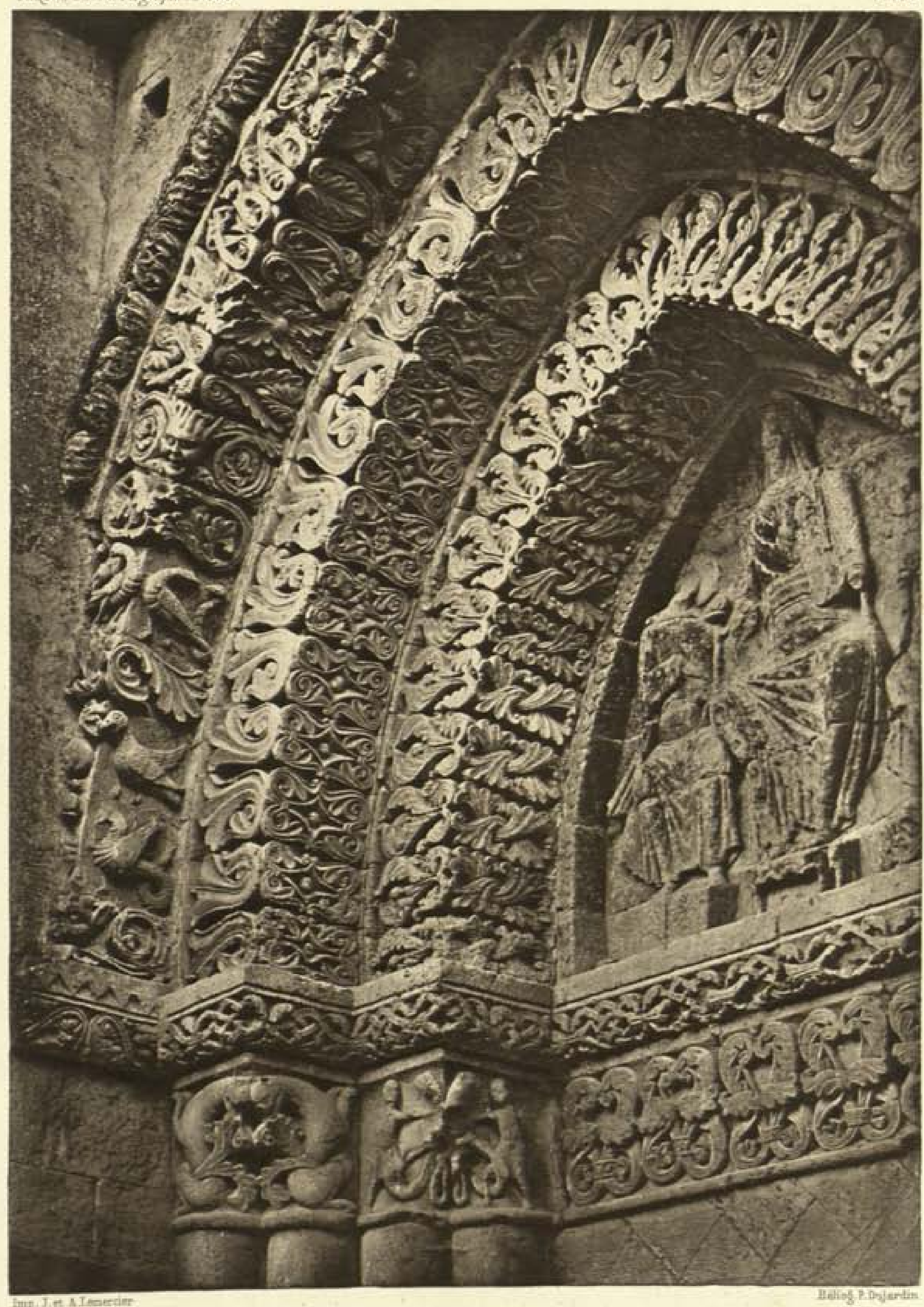
Imp. J. et A. Lemercier. Héliog. P. Dujardin.

EGLISE D'AULNAY (CHARENTE INF^re)



Imp. J. et A. Lemercier Héliog. P. Dujardin

EGLISE D'AULNAY (CHARENTE INF^RE)



Imp. J. et A. Lemercier Hélioĝ. P. Dujardin

EGLISE D'AULNAY (CHARENTE INF.^e)



Héliog. P. Dujardin — Eudes Imp.

PAN ET NYMPHE



Héliog. P. Dujardin — Eudes, Imp.

AJAX ET CASSANDRE



Héliog. P. Dujardin Eudes Imp.

SATYRE DANSANT
STATUETTE DE BRONZE DU CABINET DES MÉDAILLES





Satyre dansant
Statuette de bronze du Cabinet des Médailles



Imp. J. et A. Lemercier

Porte de tabernacle en bronze émaillé attribuée à Giovanni Turini

(Collection d'Ambras à Vienne)




"A book that is shut is but a block"
CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY
GOVT. OF INDIA
Department of Archaeology
NEW DELHI.
Please help us to keep the book clean and moving.
S. B., 148. N. DELHI.